ci
ne
ma

nr. 8

revistă lunară de cultură cinematografică

BRIGITTE BARDOT

populara actriță franceză, cunoscută spectatorilor noștri din „Marile manevre", „Elena din Troia" și „Babette pleacă la război" (foto: Unifrance-film)

ci ne ma

FILME NOI

O PRODUCȚIE A STUDIOURILOR SOVIETICE. SCENARIUL: I. OLȘANSKI, N. RUDNEVA, I. RAIZMAN. REGIA: IULI RAIZMAN. IMAGINEA: A. HARITONOV. MUZICA: R. SCEDRIN. CU: J. PROHORENKO, I. PUȘKAREV, A. NAZAROVA, N. ȘORINA, I. ȚOGLIN, N. FEDOSOVA (FOTO 1).



O COPRODUCȚIE ITALO-FRANCEZĂ. SCENARIUL: MICHELANGELO ANTONIONI, ELIO BARTOLINI, TONINO GUERRA. REGIA: MICHELANGELO ANTONIONI. IMAGINEA: ALDO SCAVARDA. MUZICA: GIOVANNI FUSCO. CU: GABRIELLE FERZETTI, MONICA VITTI, LEA MASSARI, DOMINIQUE BLANCHAR, JAMES ADDAMS, LELIO LUTTAZZI, ESMERALDA RUSPOLI, RENZO RICCI

NOUL FILM POLONEZ POVESTEA PANTOFIORULUI DE AUR ADUCE PE ECRAN FIGURA SCLUPTORULUI WIT STWASZ, AUTOR AL CELEBRULUI ALTAR DIN CRACOVIA.







O PRODUCȚIE A STUDIOURILOR DIN R. P. BULGARIA. SCENARIUL: DIMITĂR DIMOV ȘI NIKOLAI KORABOV, DUPĂ ROMANUL CU ACELAȘI NUME DE D. DIMOV. REGIA: NIKOLAI KORABOV. IMAGINEA: VÎLIO RADEV. MUZICA: VASSIL KAZANDJIEV. CU: NEVENA KOKANOVA, IORDAN MATEV, MIROSLAVA STOIANOVA, IVAN KASABOV, NIKOLA POPOV

Un personaj pe care l-am îndrăgit îndeosebi? Nu, nu trebuie să mă gîndesc prea mult: este Toma din Valurile Dunării. Titus Popovici și Francisc Munteanu l-au creat cu complexitate și profunzime, făcînd din el un personaj autentic. Toma este inteligent, stăruitor, demn și totodată înzestrat cu o mare capacitate de reținere. Impresionează



Vă voi vorbi despre un erou contemporan, care trăiește azi, în mijlocul nostru. Eroul acesta este Nea Matei, personajul principal din filmul A fost prietenul meu. Aș putea vorbi despre el ore în șir. Voi încerca totuși să fiu scurt. Iată în cîteva cuvinte povestea lui. Nea Matei, rănit, fuge din fața plutonului de execuție. Voința lui, uriașa lui sete de viață îl fac să se tîrască în plină noapte pe o



Am interpretat roluri de eroi ai epocii noastre în Mitrea Cocor și Mingea, dar dintre toate personajele create în cinematografie, cele mai apropiate mi-au rămas Oprea, Pintea și Cristea Dorobanțu din Nepoții Gornistului, film realizat în urmă cu un deceniu. Eram pe atunci un actor foarte tînăr și o cinematografie la fel de tînără îmi încredințase o sarcină de mare răspundere. Trebuia să interpretez,



Lază

„U

D

To

«V

DU

Nicola

„TR

DR

FA

OA

Andrei C

„ER

TIM

NO

Lazăr VRABIE:

„UN ROL DRAG Toma din «VALURILE DUNĂRII»"

îndeosebi la el cunoaşterea profundă a oamenilor şi a societăţii, puterea lui de sacrificiu, precum şi minunatul contrast dintre măreţia faptelor lui şi modul simplu în care el le realizează. Pe întreg parcursul filmului, actorul trece prin situaţii deosebite, de cele mai multe ori nu lipsite de senzaţional. Nu este uşor să procuri arme de pe un vas aflat sub paza hitleriştilor şi nici să înlături ciocnirea vasului cu o mină. De asemenea nu este uşor să arăţi celor din jurul tău (şi asta fără să te trădezi) care este adevărul, unde se află el şi cum anume trebuie căutat.

Pornind de la aceste coordonate am căutat să înfăţişez personajul cu o mare economie de mijloace. În paranteză fie spus, consider că esenţiala calitate a actorului de film este capacitatea de a transmite cu ajutorul expresiei ochilor gînduri şi sentimente. Toma este un personaj care solicita îndeosebi acest mod de reprezentare. Faptele de care vorbeam mai sus, prin natura lor neobişnuită, puteau să dea personajului o notă de aventură, în cazul cînd mijloacele de expresie nu ar fi fost bine alese, bine gîndite sau ar fi conţinut elemente de prisos. Este de la sine înţeles că nota aceasta de aventură ar fi avut drept consecinţă anularea tuturor calităţilor amintite, făcînd din Toma un personaj fals, nereprezentativ, un personaj neinstare să poarte pe umeri o concepţie şi să lupte pentru o lume nouă.

Marea gamă de gînduri şi sentimente cu care era dăruit Toma, precum şi bogăţia nuanţelor în care ele se înfăţişau, făceau din acest personaj o problemă actoricească grea şi interesantă. Totuşi m-am apropiat uşor de personaj. M-au ajutat anii pe care i-am petrecut în mijlocul unor oameni asemănători. În reprezentarea lui Toma am luat cîte ceva de la fiecare din oamenii aceştia. Viaţa mi-a furnizat deci cu dărnicie toate elementele necesare. La rîndul meu, am căutat să-i înapoiez aceste daruri spirituale înmănuncheate artistic în Toma, personaj care îi reprezintă pe toţi cei care prin munca şi jertfa lor au înfăptuit insurecţia armată din 23 August 1944.

Nicolae SIRETEANU:

„TRĂINICIA DRAGOSTEI FAŢĂ DE OAMENI"

plajă pustie, croindu-şi drum către oameni. Dar glonţul tras atunci de fascişti îl va ucide optsprezece ani mai tîrziu. Erou tragic prin excelenţă, Matei va muri plătind astfel libertatea şi fericirea oamenilor simpli. Deşi îşi cunoaşte destinul, Matei nu se lasă strivit, ci, dimpotrivă, îl domină. Aşa se face că înaintea ochilor noştri nu evoluează un muribund, ci cu fiecare secvenţă nouă descoperim un luptător pe planul valorilor etice, un erou care ne impresionează prin umanismul său, prin modestia şi puterea lui de sacrificiu. Raporturile lui cu celelalte personaje capătă dimensiuni simbolice. Astfel prezenţa lui Matei în viaţa lui Ion, în afara semnificaţiilor obişnuite, cotidiene, simbolizează şi orizontul deschis de comunişti generaţiilor viitoare, orizont în care fiece om îşi va putea realiza visele. Aversiunea eroului faţă de minciună îl face să intervină în viaţa nepotului său Tudor. Şi aici, în afara semnificaţiilor imediate, scena conţine un simbol. Acela al necesităţii înlocuirii relaţiilor dintre oameni cu altele mai cinstite, mai omeneşti, mai adevărate. Destinul tragic al eroului subliniază pe întreg parcursul filmului rădăcina trainică a dragostei lui pentru oameni.

Scenariul *A fost prietenul meu* îmi rezerva aşadar un personaj profund veridic, cu dimensiuni şi semnificaţii neobişnuite. M-am apropiat de el cu o pasiune deosebită. I-am pus la dispoziţie întreaga mea energie umană şi actoricească. I-am înzestrat figura cu liniile luptătorului creat să trăiască şi să moară luptînd şi peste aceste trăsături am aşezat patina plină de nobleţe a umanismului, în numele căruia a trăit şi a luptat el. Prin ponderea gesturilor, a mişcării, în general, i-am redat echilibrul interior, marea soliditate a caracterului. Atenţia mi-a fost totdeauna concentrată asupra redării proceselor de gîndire care au loc în personaj, asupra surprinderii celor mai fine stări sufleteşti. Am considerat drept cea mai importantă cerinţă a interpretării, *firescul*. Orice nuanţă teatrală ar fi pus sub semnul îndoielii însăşi veridicitatea personajului şi atunci el n-ar mai fi avut putere de generalizare. Pe Matei l-am redat uşor, aş putea spune chiar foarte uşor, deşi pe parcursul întregii perioade de creaţie am fost însoţit de neliniştea specifică oricărui actor care înfăţişează un personaj autentic, complex. L-am înfăţişat uşor pentru că Matei, ca erou tragic, este şi un model, un tip uman aşa cum fiecare din noi ar dori să fie.

Andrei CODARCEA:

„EROI AI TIMPURILOR NOASTRE"

de-a lungul filmului, trei personaje din trei generaţii diferite. Primul, Oprea Dorobanţu, sunase din goarnă atacul de la Griviţa. Vitejia lui pe cîmpurile de luptă ale războiului pentru independenţă a fost răsplătită cu medalii şi decoraţii. Dar cîştigarea independenţei n-a îmbunătăţit starea materială a poporului romîn, iar medaliile nu l-au apărat pe gornist de gloanţele detaşamentelor trimise să reprime răscoala ţărănească din 1907. Nemaiputînd îndura exploatarea moşierilor şi chiaburilor, fiul lui, Pintea Dorobanţu, părăseşte satul natal luînd drumul oraşului unde se angajează ca muncitor într-o uzină. Cristea Dorobanţu, nepotul gornistului de la Griviţa şi el muncitor ca şi tatăl său Pintea, se înrolează în U.T.C., iar mai tîrziu, cînd se află închis la Doftana, pentru activitate revoluţionară ilegală, este primit în rîndurile partidului comunist.

Mărturisesc că aceste trei roluri m-au pus în faţa unor probleme deosebit de complicate. În afara unor trăsături generale, cum ar fi cinstea, dragostea de adevăr şi dreptate, fiecare personaj reprezenta o epocă bine determinată, cu un specific al ei şi acest lucru trebuia redat. În plus, personajele se diferenţiau şi prin modul lor de a vedea lumea, prin puterea lor de înţelegere a realităţilor sociale. Trebuia, de fapt, să redau cu mijloacele specifice artei actorului, prin intermediul celor trei personaje, apariţia, cristalizarea şi afirmarea conştiinţei revoluţionare de la începuturile existenţei noastre ca stat independent şi pînă în August 1944.

Am realizat personajele cu mijloace actoriceşti simple, punînd în valoare fondul lor curat, luminos şi trainic, puterea lor de rezistenţă la nedreptate şi umilinţă, aceasta pentru ca drama existenţei lor pe plan social să capete un relief plin de vigoare. Pentru Oprea şi Pintea, personaje mai îndepărtate în timp şi mai străine de modul meu de a vedea şi a înţelege, am făcut apel la arta compoziţiei. Cu Cristea Dorobanţu însă, erou al generaţiei mele, m-am identificat întru totul. În conturarea lui am folosit numeroase exemple vii, precum şi o gamă de trăsături culese de-a dreptul din viaţă. De aceea el este şi rămîne personajul meu cel mai drag.

cinema
ȘANTIER



Cîteva minute cu mihai iacob

Arad...

Cîteva minute cu Iacob. Cîteva, fiindcă regizorul *Străinului* e greu de găsit, filmul absorbindu-l cu totul. După *Dincolo de brazi* (în colaborare cu Mircea Drăgan), *Darclée* și *Celebrul 702*, tînărul regizor realizează la Arad un film pe care îl socotește o încercare capitală pentru cariera sa.

— Cînd v-ați gîndit întîia oară la posibilitatea acestei ecranizări?

— Demult, chiar la apariția cărții. Apoi, lucrînd la alte filme, nu încetam să mă gîndesc la *Străinul*, aveam prematur nostalgia lui.

— Trebuia să-i împărtășiți ideea lui Titus Popovici...

— Așa am făcut. Într-o zi m-am dus la Titus (care locuia la Mogoșoaia) decis să-i destăinuiesc planurile mele. Trebuie spus că aveam deja un proiect de decupaj. A trebuit să-l aștept pe malul lacului, întrucît sobrul romancier se îndeletnicea cu pescuitul subacvatic. „Ce facem cu filmul?" i-am zis. „Care film?" „Un film mare: *Străinul*". Titus mi-a retezat elanul. „Iubite al meu preten, filmul acesta nu se va face!" „De ce?" „Fiindcă romanul nu se pretează unei ecranizări."

— Și atunci?

— Am perseverat. Mai tîrziu, convingîndu-l — cu greutate — de calitățile propriei sale cărți, Titus a scris un scenariu pe care îl socotesc foarte bun.

— Ce va însemna pentru regizorul Iacob, *Străinul*?

— Totul.

— De ce?

— Fiindcă, am mai spus-o, *Străinul* e un film de debut.

— ?!?

— Pentru prima oară renunț la decoruri de carton colorat, la trucaje excesive, la peruci și alte elemente de epocă. Pentru prima oară nu mai conserv pe peliculă un spectacol de teatru (*Celebrul 702*) și nu mai compe rez arii de operă (*Darclée*). Acesta va fi un film actual, el va reprezenta poziția directă și activă a unei tinere echipe de realizatori față de idei care ne sînt dragi, idei ale contemporaneității. E un film al adolescenței trăite într-o epocă de răsturnări istorice, de transformări structurale. Evoluția lui Andrei Sabin este urmărită nu între două etape, aș zice biologice, de viață, ci în timp, între două lumi care se înfruntă...

I-am urat succes regizorului, încredințați că *Străinul* va fi acel film de maturitate artistică pe care și-l dorește. Echipa de filmare pe care o conduce este extrem de numeroasă, iar figuranții sînt cu mult mai numeroși ca în producțiile anterioare, de mare montare, ale studioului „București", *Lupeni 29* și *Tudor*. În plus, cele (exact) 333 de pagini ale decupajului regizoral presupun o muncă asiduă, stăruitoare. Pînă acum a fost realizat aproape jumătate din materialul filmat al ambelor serii.

— Aș vrea, ne spune în încheiere Iacob, să pomeniți în „Cinema" numele regizorilor secunzi care depun un neobișnuit volum de muncă pentru ca *Străinul* să fie realizat. E vorba de Gică Gheorghe, Nicolaie Corjos, Ion Năstase și Al. Maldea!

Gh. TOMOZEI

STRĂINUL ÎN 10 SECVENȚE

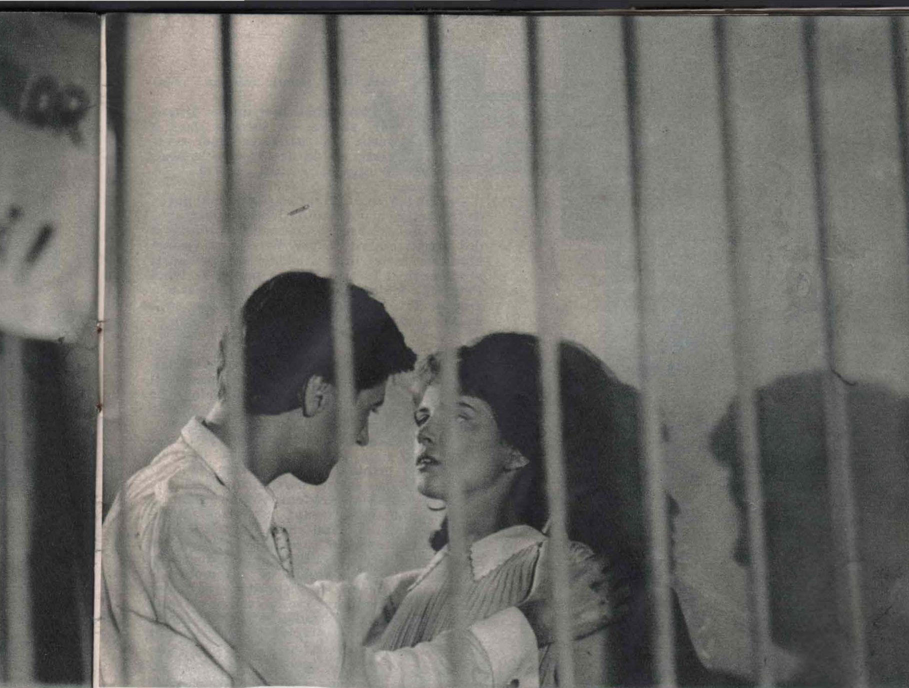


Cu „Străinul" (care e primul său roman) Titus Popovici se află la al șaselea scenariu de film. Întîiul scenariu a fost *Moara cu noroc* (în colaborare cu Al. Struțeanu) căruia i-au urmat *Valurile Dunării* și *Furtuna* (în colaborare cu Francisc Munteanu), *Setea*, *Pădurea spînzuraților* (film pe care îl va realiza în curînd Liviu Ciulei) și, acum, *Străinul*.

Stimulat de regizorul Mihai Iacob, Titus Popovici a izbutit mai mult decît o simplă ecranizare a propriei opere: el a rememorat întregul material al romanului său, dîndu-i o altă organizare, cinematografică, a renunțat la ideea de a menține aceleași linii de acțiune care existau și în textul literar și le-a păstrat numai pe cele care urmăresc evoluția eroului principal, Andrei Sabin.

După ce, inițial, autorii filmului voiau să filmeze exterioarele *Străinului* în mai multe





▲ ANDREI (ȘTEFAN IORDACHE) ȘI SONIA (IRINA PETRESCU) — EROII ECRANIZĂRII ROMANULUI STRĂINUL

primul
se află
film.
para cu
. Stru-
alurile
borare
spîn-
curînd

Titus
simplă
morat
îndu-i
renun-
nii de
rar și
mărese
bin.
iau să
multe

orașe ardelene, s-au hotărît în cele din urmă să realizeze totul la Arad, orașul în care se petrec episoadele principale ale romanului (în bună parte autobiografic) scris de Titus Popovici. Astfel încît străzile pe care va păși interpretul lui Andrei Sabin nu vor fi altele decît acelea pe care trecea, în urmă cu aproape două decenii, elevul Popoviciu A. Titus (cum e înscris în matricola școlară), iar bătrînul liceu pe coridoarele căruia se vor turna foarte multe secvențe, e același în care a învățat viitorul prozator care avea să-și înceapă primul său roman prin a-i asemui scara principală cu un „atrium de operetă"



■

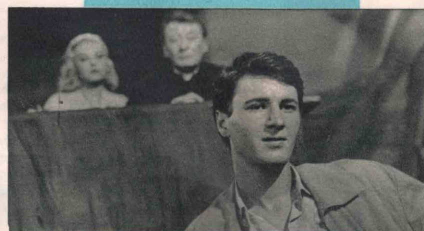
În cîteva cuvinte vom nota pentru cititor numele pe care la premieră le va întîlni pe genericul filmului.



MAMA LUI ANDREI VA AVEA PE ECRAN CHIPUL DE RARĂ SENSIBILITATE ȘI DUIOȘIE AL CORINEI CONSTANTINESCU. ▼



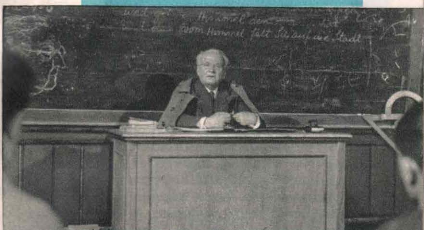
◀ PRIN MUNCA MIGĂLOASĂ A DECORATORILOR, STRĂZILE VECHIULUI ORAȘ TRANSILVĂNEAN AU RETRĂIT — CU VERIDICITATE — MOMENTE DE RĂZBOI.



ÎN ROLUL LUI ANDREI SABIN ÎȘI FACE DEBUTUL ȘTEFAN IORDACHE, STUDENT LA I.A.T.C.



SALVATOR VARGA (GEORGE MĂRUTZĂ) ȘI LUCIAN (ȘERBAN CANTACUZINO) ÎNTR-O SCENĂ DRAMATICĂ.



ARTISTUL POPORULUI COSTACHE ANTONIU (SAMOIL GRIDAN) ÎNTR-UN ROL CU CARE E „FAMILIARIZAT" DE MULTĂ VREME: ACELA DE PROFESOR.



ANDREI, DIFUZÎND PE STRĂZILE ARĂDENE „PATRIOTUL".



Scenariul: *Titus Popovici*
Regia: *Mihai Iacob*
Imaginea: *Oct. Basti* și *George Todan*
Muzica: *Mircea Istrate*
Sunetul: *A. Salamanian*
Montajul: *Adina Codrescu*
Decoruri: *Marcel Bogos* și *G. Știrbu*
în distribuție:
Romulus Varga: *George Calboreanu*
Octavian Sabin: *Ștefan Ciubotărașu*
Părintele Potra: *Fory Etterle*
Samoil Gridan: *Costache Antoniu*
Salvator Varga: *George Mărutză*
Ana Sabin: *Corina Constantinescu*
Andrei Sabin: *Ștefan Iordache*
Lucian: *Șerban Cantacuzino*
Sonia: *Irina Petrescu*

Ne-ar trebui cîteva numere din revista „Cinema" pentru a-i pomeni pe toți cei care apar în *Străinul* și aceasta fiindcă filmul utilizează o adevărată armată de figuranți: 15 000!

■



Iată-ne așadar în faimosul „atrium de operetă". Fantezia decoratorilor n-a trebuit să fie mult solicitată pentru a se recompune în liceul, devenit platou de filmare, atmosfera trecutului, deoarece, din fericire multe mostre de „material didactic" s-au păstrat în arhiva liceului „Ion Slavici". Pe pereți se zăresc, tipărite cu litere grotești, maxime, îndemnuri, „cugetări" de felul acestora: *„Nu risipi!"* sau *„Nu uita: păstrează bine tot ce ai"*. In rest, litografii reprezentînd păsări exotice, răpirea sabinelor, scene de vitejie, toate desenate cu o stîngăcie ilariantă.

Dar în vara lui '63 într-una din clase a apărut o inscripție...

■

Iată povestea ei: După ce s-a turnat o secvență într-una din clase, elevii liceului „Slavici", acum figuranți, au prins pe catedra veche un cartonaș pe care au caligrafiat cu solemnitate: *„La această catedră a stat în timpul filmărilor la* Străinul *marele artist Costache Antoniu"*...

■



In film, ca și în roman, Andrei Sabin trăiește momente de frămîntare intensă. El observă uriașa ruptură dintre vorbele sforăitoare, pompoase, despre „cinste", „adevăr" și „virtute" pe care le aude din gura dascălilor săi și viața, viața trăită într-o orînduire fatal nedreaptă. In sufletul lui mijesc, pretimpurii, semnele maturizării, dincolo de teribilismele școlărești, de bravada ostentativă se întrevede o nemulțumire autentică, o amărăciune inabil ascunsă. Andrei, cu ura pe care o nutrește față de fariseism și mediocritate, nu înțelege dintru început care este



O SALĂ A LABORATORULUI DE FIZICĂ A FOST TRANSFORMATĂ ÎN... PLATOU DE FILMARE.



REGIZORUL MIHAI IACOB ÎNCONJURAT DE TEHNICIENII NUMEROASEI ECHIPE DE FILMARE A STRĂINULUI ȘI DE O...CĂLDURĂ CANICULARĂ



calea spre împlinire, de multe ori revolta lui se consumă steril în gesturi și cuvinte zadarnice. Dar, cu cît îi e mai anevoioasă evoluția, aceasta stîrnește interesul spectatorului și îi captează simpatia. Mihai Iacob a încredințat acest rol unui debutant, proaspătul absolvent al Institutului de teatru, Ștefan Iordache. Vizionînd (la masa de montaj) o bună parte din materialul filmat pînă acum, putem afirma — anticipînd — că regizorul n-a greșit în alegerea lui. Ștefan Iordache și-a pregătit cu multă meticulozitate rolul și are toate șansele să realizeze un debut fericit.



■

Avioanele de pe linia București-Arad au devenit oarecum niște... piese de recuzită ale echipei *Străinul*, deoarece cei mai mulți dintre pasageri sînt interpreți ai filmului, artiști cunoscuți, artiști îndrăgiți, pe care spectacole de teatru ori sarcini obștești îi împiedică să stea tot timpul în orașul de pe Mureș, astfel încît trebuie să se împartă între Capi-



tală și... liceul arădean „Slavici".

Parcurgînd distribuția filmului, cineva se întreba dacă e vorba de realizarea unei ecranizări ori de deschiderea la Arad a unui nou și original institut de artă.

— De ce?

— Fiindcă în distribuție apar nu mai puțin de trei artiști ai poporului (George Calboreanu, Ștefan Ciubotărașu și Costache Antoniu) și doi artiști emeriți (Fory Etterle și George Mărutză), astfel încît studenți sau proaspeți absolvenți ai Institutului de teatru ca Irina Petrescu, Ștefan Iordache, Șerban Cantacuzino și Titi Gurgulescu se simt aici ca... acasă, în zilele studenției.

■

— Spune-ne, tovarășe Iacob, cum vă descurcați în pregătirea scenelor de masă, ori în procurarea elementelor de recuzită la o depărtare atît de mare de București, de Buftea?

— Organele de partid și de stat s-au considerat de la început, printr-o solidară adeziune la munca noastră, participante active la realizarea filmului. Arădenii nu s-au „supărat" pe noi cînd am întrerupt ore întregi circulația pe străzi ori cînd am schimbat, temporar, înfățișarea unor case (pe pereții cărora au fost puse firme vechi, ori au fost zugrăviți în cenușiu). Dacă voiam un automobil de epocă ni se puneau la dispoziție — de unde? — zeci de exemplare, iar în ceea ce privește scenele cu lupte de stradă, au fost întocmite planuri de... bătaie precise, fiecare figurant primind indicații concrete.

■

— Cum s-au realizat secvențele bombardării gării?

— Trebuie spus — a continuat regizorul — că nu știu cum ne-am fi descurcat dacă în zugrăvirea unor tablouri de epocă n-am fi primit sprijinul competent și spontan al miilor de consultanți istorici care ne-au ajutat. E vorba de muncitorii de la Uzinele de vagoane ori de la fabricile textile, care, ca martori oculari ai evenimentelor descrise de Titus Popovici își joacă propriul lor rol, de participanți la acțiunile greviste ori la împotrivirea armată în fața nemților. După două decenii ei pășesc pe pămîntul atunci udat cu sînge și inundat acum de razele reflectoarelor.

■

Străinul, ale cărui filmări sînt mult avansate, va putea fi văzut peste cîteva luni pe ecranele noastre. El se va proiecta într-al 20-lea an de la Eliberarea țării și va omagia acest eveniment sărbătoresc.

■

Al zecelea moment-secvență cuprinde urarea ca acest omagiu să fie realizat la un înalt nivel și el poate fi nu numai un sfîrșit de reportaj, ci și începutul unei avancronici...

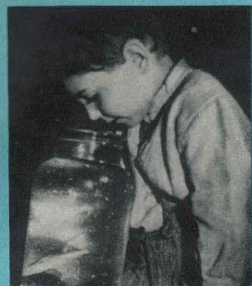
G.T.

NĂICĂ

cinema BUFTEA

Cine e Năică? Este eroul unui film de scurt metraj (color) aflat în pregătire la studioul „București". Regizoarea E. Bostan, care pare să se fi specializat în filmele cu puști (vezi Puștiul), este în același timp și autoarea scenariului despre care putem afirma, pe lîngă faptul că ni se pare plin de farmec, că este cel mai... scurt, dintre toate scenariile citite pînă acum. După ce vă vom aminti că interpretul filmului, Bogdan Untaru, are numai 3 ani și 10 luni, vom transcrie întreg textul scenariului, pentru a-l familiariza pe cititor (și pe spectator) cu un film pe care îl dorim reușit:

„Lîngă lac, în colbul drumului, Năică, un puști de-o șchioapă, a găsit un peștișor argintiu. Băiețelul aleargă spre casă, ținînd strîns în pumn mica vietate care mai dă semne de viață. Tăind de-a dreptul prin curțile oamenilor, ceea ce dezlănțuie un concert de lătrături și cotcodăceli, Năică a ajuns lîngă o fîntînă. Sub privirile pofticioase ale motanului, peștișorul își află adăpost provizoriu în ciutură, apoi pe rînd este ascuns în cele mai neașteptate recipiente, căci prezența lui provoacă o adevărată bătălie între dulăul protector și pisica agresoare; incită la culme pălăvrăgeala rațelor și prilejuiește multă bătaie de cap lui Năică. Socotit la început doar o jucărie sclipitoare peștișorul îl ajută pe copil să trăiască o gamă întreagă de sentimente. Curiozitatea naivă și crudă, admirația inconștientă, fac loc unei griji amicale și, în sfîrșit, înțelegerii. Ca să poată trăi, peștișorul are nevoie de Năică. Cocoțat pe un tractor, Năică își însoțește prietenul pentru ultima oară, ținînd cu precauție halba de bere în care acesta e adăpostit. Luminat de razele amurgului purpuriu, băiețelul se apleacă spre unda liniștită a lacului. Mînuța lui se desface, peștișorul înoată lin și se îndepărtează... tot mai adînc... tot mai mic... fulger strălucitor în ape."



NĂICĂ, CEL MAI TÎNĂR PROTAGONIST AL ECRANULUI ROMÎNESC 1963.

O COMEDIE ROMANTICĂ

CAIN AL XVIII-LEA



O regină cu al ei regat, un rege cu regatul vecin, o frumoasă prințesă, doi cîntăreți — unul îndrăgostit, celălalt prieten devotat — sînt personajele centrale ale filmului sovietic *Cain al XVIII-lea*. Totul se vrea comedie. Și în bună parte își împlinește vrerea. Un decor *voit* decor, personaje îmbrăcate pentru a fi clar că avem de-a face cu o fantezie, un conflict brodat în linii mari pe cunoscutul basm — o regină intenționează să-și mărite fiica desigur cu un rege vecin — toate acestea sînt mijloace prin care studioul Lenfilm ne transmite de fapt un mesaj foarte contemporan: folosirea energiei atomice în scopuri pașnice. Pînă a ajunge la acest mesaj evident de-abia spre finalul filmului, parcurgem o poveste suficient de banală, dar infiltrată cu elemente capabile s-o întregească și apoi cu ceva fantezie, puțin grotesc, puțină naivitate și destul sarcasm.

Umorul filmului este realizat prin ridicolul situațiilor și al caracterelor. O prințesă își sărută iubitul, cu nerușinare chiar, în fața doamnelor de la curte și a propriei guvernante; un rege (interpretat cu grijă pentru grotesc de actorul Erast Garin) se plimbă temător zile întregi cu o gîză pe nas; un tînăr cîntăreț apare în chip de jună și alte asemenea fapte ce provoacă rîsul. Dar rîsul e asigurat în primul rînd de ridicolul personajelor. Vizionînd filmul ai senzația că asiști la un joc iscusit de copii. Este și intenția autorilor (scenariști: E. Șvarț și N. Erdman, regizori: N. Koșeverova și M. Șapiro). Concepția regizorilor impune caracterul de glumă atît în desfășurarea conflictului cu convenționalul propriu povestirilor despre care știi că se sfîrșesc cu bine, în privirea de ansamblu asupra faptelor, ceea ce a cerut obiectivizarea acțiunii cu construirea unor decoruri care să se vadă că sînt cartoane colorate etc. Jocul actorilor este și el împins spre grotesc. Caracterele se descifrează din cîteva trăsături precise. Regina mamă — interpretată de către cunoscuta actriță L. Sahdrevskaia — este aspră, rece, rea și lipsită de înțelegere. Regele își etalează de la bun început prostia și superficialitatea, ministrul justiției se dovedește cu toată ingeniozitatea sa în materie de spionaj un neajutorat, iar ministrul de război un incorigibil „periuță" pînă cînd, firește, este vorba de salvarea propriei sale vieți. Singurul personaj care aduce înțelepciunea oamenilor simpli e bietul îngrijitor al W.C.-urilor regale, căruia marele actor Boris Cirkov îi dăruiește permanent un zîmbet ironic și o privire condescendentă față de propriul lui rege. Cei doi tineri cîntăreți — interpretați de cunoscutul A. Demidrenko și de S. Hitrov — sînt iscusiți în acte aventuriste, inventivitatea și curajul lor fiind capabile să răstoarne planurile de căsătorie și de război pe care sîngerosul Cain vrea să le pună în aplicare. De povestea cunoscută din biblie despre Cain și Abel filmul amintește doar prin nume și prin omorîrea celui de-al doilea de către propriul lui frate. Dar aceasta nu are un loc important în acțiune. Conflictul care, spuneam, este bazat pe un basm s-ar fi cerut însă mai bogat în elemente de fantezie. O poveste ca aceasta se preta la mai multă ingeniozitate și la referiri mai directe la unele situații contemporane. Un fel de ecran de televiziune, explozia urmată de ciuperca în care se preface bomba atomică, un rege dornic să folosească energia în scopuri războinice, aceste interesante trimiteri la actualitate, le-am fi dorit secondate de altele. Numai cu ele povestea ne apare în cea mai mare parte „ca în basme". Tot din această cauză mesajul filmului nu decurge în mod firesc din întreaga desfășurare a acțiunii, el conturîndu-se cu întîrziere. Aci autorii dau un caracter mai amplu unor elemente dramatice, unor idei importante pentru mesajul filmului *Cain al XVIII-lea*, depășind astfel fantezia.

Silvia NICOLAU

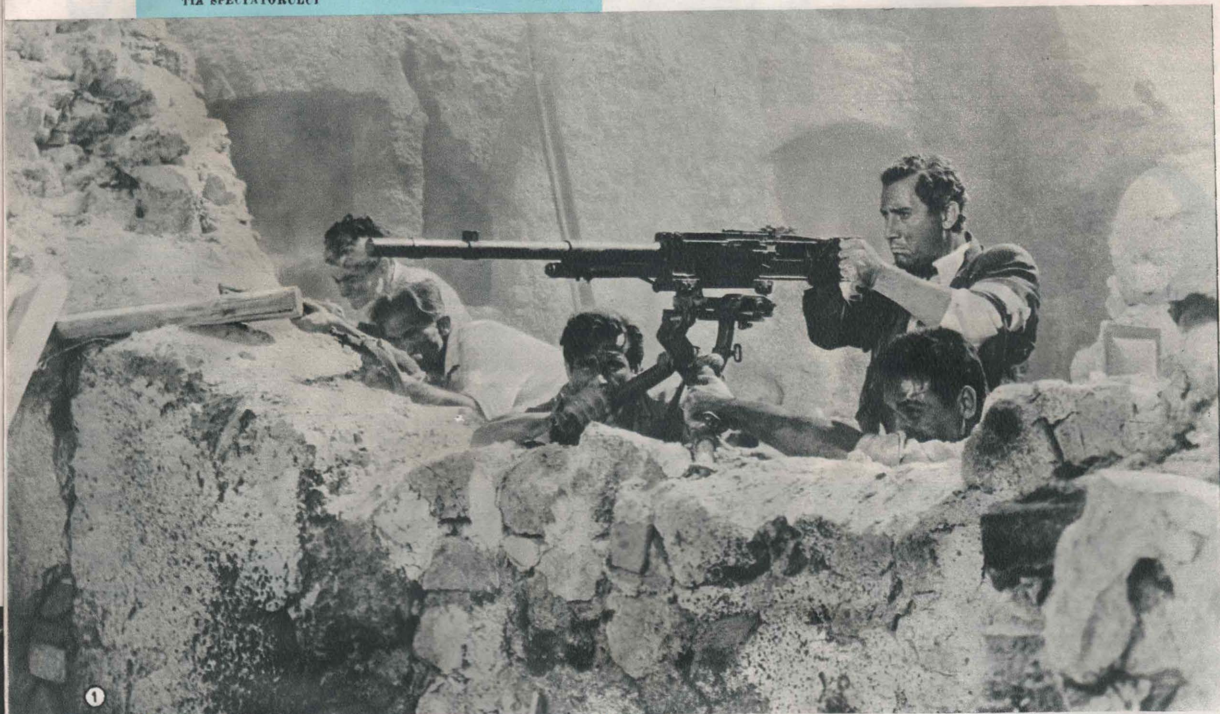
cinema

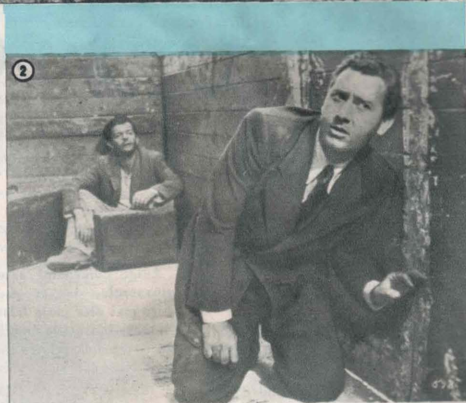
CRONICA

cu toții acasă

Luigi Comencini este un bun giuvaergiu, dar se pare că produce mai ales perle false. Acestea, ca toate imitațiile de bijuterii, pot da la o primă privire iluzia autenticității, dar își trădează apoi îndată lipsa de valoare. Pe vremuri fabricile din Gablonz au devenit celebre și au făcut averi lansînd pe piață cantități uriașe de bijuterii imitate. Perlele autentice, nestematele au rămas bineînțeles mai departe în circulație, păstrîndu-și prețul, dar Gablonzul a invadat toate casele, a comercializat voga podoabei, atîrnînd-o de gîtul fiecăreia. Comencini a produs în urmă cu zece ani un neo-gablonzism prin imitarea comercială a neorealismului: *Pîine, dragoste și fantezie*, apoi continuarea, *Pîine, dragoste și gelozie...* Era o încercare de a continua în aparență tonul și maniera neorealismului, în speță a filmului lui Castellani, *De doi bani speranță*,

1—2 ALBERTO SORDI ÎN ROLUL LOCOTENENTULUI INOCENZI REALIZEAZĂ UN PERSONAJ CARE CÎȘTIGĂ SIMPATIA SPECTATORULUI





şi de a le lansa golite de conţinut pe piaţa cinematografică. Operaţia şi-a atins scopul, succesul comercial a fost remarcabil, Lollobrigida a ajuns cea mai populară vedetă a momentului şi acţiunile lui de Sica, în chip de actor, au crescut mult. Şi cele ale lui Comencini, de altfel. Acest realizator, intrat în cinematografie prin uşa din faţă în compania lui Lattuada, ca un critic serios, unul din fondatorii cinematicii italiene şi realizator al unui film valoros, *Copiii în oraş*, s-a dedicat, o dată aflat înăuntrul cinematografiei, filmelor comerciale. Păcat! Păcat mai ales pentru că dovedeşte o foarte bună cunoaştere a meşteşugului, o dezinvoltură în povestirea cinematografică care se iroseşte astfel.

Cu toţii acasă se adresează însă unei teme majore. Filmul are un net caracter antihitlerist. Acţiunea se petrece în toamna anului 1943 şi eroul filmului, care la început se bucură pur şi simplu pentru vestea armistiţiului, parcurge apoi un drum lung la capătul căruia devine un luptător activ, cu arma în mînă, împotriva fasciştilor. Pe excelentul comic Alberto Sordi l-am mai văzut în *Marele război*, filmul lui Mario Monicelli, într-o situaţie similară. Acolo soldat, aici locotenent, personajul persiflează cu mijloace comice ceea ce se poate persifla, aducînd şi o undă de dramatism acolo unde situaţia o cere. Numai că *Marele război* are o realitate peste care au trecut ani mulţi, în vreme ce abjectul război fascist este încă prea viu în memorie, încă prea dureros pentru a suporta totdeauna persiflarea. Comencini simte aceasta şi tragicul e prezent la fiece pas. Ca în *Marele război* şi aici dramatismul crud este urmărit în existenţa măruntă a unor oameni oarecare. Întîmplările prin care trec personajele sînt nostime adeseori, dar impregnate totodată de tragicul epocii în care nostimada unei situaţii poate fi oricînd amendată cu moartea. Zîmbetul alternează cu lacrima într-o suită tragică prin deznodămîntul unor destine, şi nobleţea filmului derivă din concluzia sa spusă răspicat: împotriva fasciştilor trebuie să lupţi cu arma în mînă. Construcţia filmului urmăreşte ecoul unor evenimente istorice asupra vieţii cîtorva soldaţi sau ofiţeri ai armatei italiene. Şi nu atît ecoul cît urmările acestor evenimente. Numai că de aci rezultă că toţi cei înfăţişaţi, şi prin extindere şi camarazii lor, au fost nişte fiinţe cît se poate de cumsecade, minuite fără să-şi dea seama de fasciştii activi. Ţi se solicită astfel compasiunea pentru cei care au făcut totuşi parte pînă în clipa armistiţiului dintr-o armată fascistă, iar locotenentul Inocenzi rămîne în conştiinţa tuturor un real inocent chiar şi înainte de a deveni antifascist, cîştigîndu-şi toate simpatiile graţie interpretului său admirabil, Alberto Sordi. Comencini a încercat formula tragi-comicului şi, în măsura în care aceasta cere meşteşug, a şi reuşit. Ineditul într-adevăr, lipseşte. Urmăreşti filmul fără să-ţi pară rău că ai intrat în cinematograf, iar apoi, peste cîteva zile, rămîi cu amintirea *Marelui război* şi a unui Alberto Sordi cu care îţi va face totdeauna plăcere o reîntîlnire.

Ion BARNA



VIDA GEZA ÎN ATELIER

„RĂDĂCINILE" LUI VIDA GEZA



De curînd studioul „Alexandru Sahia" a editat un film, *Rădăcini*, iar revista „Cinema" un articol dedicat acestui film.

În rîndurile de mai jos am să încerc să-mi spun părerea despre intențiile autorului filmului (regizorul Mirel Ilieșiu) și despre cerințele criticului de artă Petru Comarnescu, semnatarul articolului.

Am să încep cu o constatare care privește o practică mai veche a documentariștilor. Pînă de curînd — chiar foarte curînd — autorii de film documentar obișnuiau să înghesuie într-o haină strîmtă (bună de purtat cel mult douăzeci de minute), zeci de probleme mari și mici dintre care la spectator nu mai ajungea conturată nici una. Fiecare film semăna cu celălalt, datorită unei trăsături comune: inventarul. Puteau asemenea conglomerate amorfe să transmită idei, sentimente, emoții? Desigur că nu. Trebuia deci să se renunțe la acest procedeu.

Pornind de la o asemenea necesitate, filmul *Rădăcini* a încercat să folosească mijloacele artei cinematografice, ale documentarului artistic, cu scopul precis de a trezi în mințile și inimile spectatorilor interesul față de munca și arta lui Geza Vida. Regizorul filmului avea de ales — după părerea mea — între realizarea unui inventar și formula actuală, unitară și succintă, care, deși nu epuizează activitatea sculptorului, are meritul de a stîrni interesul spectatorului.

Autorul articolului reproșează filmului o tratare unilaterală a temei.

Înțeleg pe deplin dorința tovarășului Comarnescu (bun cunoscător al artelor plastice) de a vedea oglindită complet într-un film arta unui artist contemporan. Subscriu, de asemenea, cerințele sale pe deplin justificate, de a se înfățișa cît mai larg sursele de inspirație ale operei, îndeosebi cînd e vorba de realitatea noastră contemporană. Nu trebuie uitat însă că, întrucît fiecare artă își are specificul ei. nici documentarul nu poate exprima mai mult decît îi permit mijloacele sale. Despre opera și activitatea lui Geza Vida se poate realiza și un film de două ore (care tot nu ar epuiza tema). Filmul documentar, care rulează de obicei ca o completare a filmului cu actori, trebuie să fie un spectacol bun, dar scurt. În fața unor asemenea cerințe absolut obiective, autorul de film documentar are greaua sarcină de a cuprinde sintetic în cîteva minute epoci întregi sau activitatea multiplă a unei vieți de om. Așa stînd lucrurile, ca realizator al unui scurt metraj, poți deveni contabilul unui bilanț sec sau un artist care își pune toată priceperea în dezvăluirea sensurilor cîtorva aspecte ale temei.

Dacă autorul filmului *Rădăcini* și-ar fi propus să ne prezinte în numai zece minute toată viața și opera lui Geza Vida, cred că ne-am fi găsit în fața unei lucrări absolut ininteligibile. Lucrările acestui sculptor pot face fiecare obiectul unui film (de pildă, *Pintea judecînd pe un boier* etc.). Filmul *Rădăcini* și-a propus să fie, așa cum și scrie în subtitlu, pe generic: *Cîteva note despre Maramureș și despre sculptorul Geza Vida*. Criticile trebuie deci formulate ținînd seama de această precizare.

Autorul articolului, preocupat excesiv de sfera de cuprindere a filmului, trece cu vederea unele calități evidente — limbajul cinematografic ingenios folosit de regizor, surprinderea unor particularități autentice ale sculptorului, ambianța etc.

Petru Comarnescu a analizat filmul cu atenție și competență; dar a uitat că are de-a face cu un documentar cinematografic și nu cu o monografie.

Virgil CALOTESCU

SCULPTURA „MINER DIN MARAMUREȘ"



La ordinea zilei: SCENARIUL



Am auzit întîia oară un curs scurt despre „specific" acum vreo 8 ani de la un tovarăş care aniversa două săptămîni şi jumătate de cînd fusese numit redactor în secţia scenarii a studioului „Bucureşti". Nu apucasem încă să-mi ordonez pe deplin conspectele luate în această împrejurare, cînd cunoştinţele despre „specific" mi-au fost substanţial completate de un amic, în chiar ziua în care-şi găsise servici la studioul „Al. Sahia". Pe atunci, cinematografia noastră era încă o adolescentă romantică. Avusese cîteva flirturi, printre care unul în două serii cu *Nepoţii gornistului*, dar ştia, totuşi, foarte puţin despre marea dragoste. Domeniul în care se realizau cel mai deplin creatorii din cinematografie erau discuţiile. Toată lumea avea idei formidabile, soluţii originale, şi cum foarte puţine se verificau pe ecran, oamenii se credeau pe cuvînt.

Punînd punct aici amintirilor mele din copilărie, trebuie să spun că am ajuns la ele citind articolul „Fraza cinematografică" al tovarăşului Mihu Iulian. Nu de dragul cunoscutului procedeu polemic care constă în a-ţi ridica preopinentul cît mai sus ca să-l loveşti mai bine sub centură, ci în folosul discuţiei mi se impune să arăt, cu toată sinceritatea, că regizorul Mihu Iulian a trezit, de la debutul său, şi prin întreaga lui activitate ulterioară, un puternic interes. Îl socotim o autoritate, în materie de film, şi cred că pe bună dreptate. Recenta dumisale „Frază cinematografică" nu ne mulţumeşte pentru că Mihu Iulian îşi foloseşte în acest caz autoritatea alimentînd o anumită suficienţă în abordarea problemelor de bază ale filmului nostru, proprie şi explicabilă începuturilor, dar complet inconsistentă în raport cu necesităţile concrete, şi, dacă vreţi, specifice, ale acestei perioade. Prima din frazele articolului citat, ni se pare definitorie: „Este surprinzător cum, acceptîndu-se noţiunea de *sinteză*, i se răpeşte tot mai des filmului dreptul la specific". Adică ce trebuie să înţelegem noi, cei care aşteptăm cu o neobosită consecvenţă, multe filme romîneşti bune? Că deficienţele din munca la scenarii sînt de ordin teoretic? Că *Cinci oameni la drum* a fost sintetic, dar nu specific? Ca intervenţie într-o discuţie despre scenariile anului 1963, articolul amintit este o manifestare tipică a unei stări de spirit puţintel cam înfumurate care mai guvernează ideile unora din creatorii noştri din cinematografie, ceea ce n-ar fi lucrul cel mai neplăcut, dacă aceleiaşi stări de spirit nu i-ar fi proprii şi ignorarea nevoilor şi posibilităţilor reale ale cinematografiei noastre, precum şi lipsa de perspectivă, soluţiile fiind reduse la sfaturi obositoare despre „specific".

Credem că raportul film-literatură, aşa cum arată el astăzi, concret, la noi, este inversul a ce sugerează „Fraza cinematografică". Nu literatura nu ştie ce înseamnă film şi ce îi este datoare acestuia, ci unele din filmele noastre n-au prea cercetat literatura şi n-au ştiut ce să-i ceară. Noi am pornit să facem cinematografie cu o experienţă „specifică" mai mult decît modestă, pe cînd proza şi dramaturgia romînească erau de foarte multă vreme „mari". De ajuns să amintim că literatura l-a oferit, cu poate prea multă generozitate, celor care învăţau „specificul", pe însuşi Caragiale.

Rămîne, de asemenea, un fapt incontestabil că, oricît mai e datoare, încă, literatura noastră a oglindit cu mult mai larg şi cu o mult mai mare forţă viaţa noastră contemporană, decît filmul artistic de lung metraj. În fine, este absolut evident că succesele remarcabile ale unora din producţiile noastre cinematografice, au pornit de la scenarii care (din păcate) nu inventau nimic în materie de „specific", dar aveau ţinută literară, adică cel puţin caractere, logică a naraţiunii şi gramatică la dialog.

Nu sînt chiar aşa de neinformat în ce priveşte filmul, încît să contest că scenariul are legile lui, decurgînd din specificul artei cinematografice. Dar mi-aş permite lipsa de modestie de a mă socoti destul de informat pentru a declara că exaltarea „specificului" stă la baza mai tuturor filmelor neizbutite. În spatele fiecărei relaţii nerevelatoare între personaje, după fiecare situaţie absurdă, de cîte ori te jenează primitivismul cu care sînt rezolvate caractere şi idei, simţi pe cineva care-ţi dă cu tifla de pe ecran: ce zici ce „specific"? Chestie de unghiulaţie, de ritm, de montaj, de lumină... Filmul modern este atuncia cînd ... Şi aşa se nasc *Doi băieţi ca pîinea caldă*.

Idealul, în această artă complexă a filmului, ar fi ca măcar doi factori esenţiali — scenariul şi regia — să aparţie aceluiaşi creator. „Specificul" s-ar rezolva atunci de la sine. Realist vorbind însă, la noi (cu excepţii care-şi aşteaptă confirmarea) există scriitori buni şi regizori buni. Tot ce-i pozitiv în experienţa tinerei noastre cinematografii ne conduce cred, cel puţin pentru această perioadă, către următoarea concluzie: trebuie să recunoaştem că n-avem timp să ne punem probleme de tipul „sinteză sau specific". Nu şi-a pus-o *Valurile Dunării*, nu şi-a pus-o *Setea*, şi ne-au plăcut, ne-au emoţionat. Să nu discutăm ca şi cum pînă mîine la ora 2 şi 45 de minute trebuie să inovăm ceva în cinematograful mondial, pentru că trece viaţa pe lîngă noi, şi toate inovaţiile o dată cu ea.

Problema este: ce împiedică o literatură cu mari tradiţii şi în plină dezvoltare să ofere suficiente scenarii consistente unei cinematografii cu porţile atît de larg deschise? Ca explicaţie secundară, cred că porţile citate ar putea avea proporţii ceva mai mici, pentru evitarea curentelor periferice. Exigenţa care se face simţită în munca la scenarii, mai ales de cînd fiinţează Consiliul Cinematografiei, în cadrul căruia s-au spus multor lucruri pe nume, ni se pare de bun augur.

Se simte acum nevoia unei atitudini mult mai active din partea studioului „Bucureşti". Subscriu cu amîndouă mîinile la sugestia lui Eugen Barbu cu privire la scrierea de scenarii după opere literare care dezbat contemporaneitatea. (Deşi formularea sa „filmele cele mai bune... se fac după opere literare" mi se pare puţin cam exclusivistă).

Atitudine activă ar însemna propuneri concrete. Nu sînt foarte străin de munca studioului „Bucureşti", şi totuşi dumnezeu mi-i martor că nu ştiu ce interesează redacţiile sale de scenarii. Nu există temă, ca să zic aşa, normală, pe care să le-o propui grupelor şi pentru care să nu fie gata să-ţi facă un contract. Dar tocmai disponibilitatea aceasta excesivă dezarmează. Vreau să ştiu care este planul tematic al producţiei noastre de filme artistice! Mihu Iulian e spiritual şi are, în parte, dreptate cînd încheie cu dorinţa de a-l găsi pe genialul care va spune „n-am o idee de film", pentru a-l proclama specialist în scenarii, dar, în acelaşi timp, nu-i realist. Fapt rămîne că se întîmplă să afli, la începutul anului, că redacţiile studioului „Bucureşti" au mai multe scenarii decît cere producţia pentru ca, mai tîrziu, pe platouri, chestia să fie dezminţită. Oricît am privi cinematografia dintr-un unghi artistic, ea rămîne şi o industrie. Prima chestiune este: ce vrea să producă, în mod absolut sigur, această industrie artistică?

În articolul din numărul trecut al lui Eugen Barbu sînt foarte multe sugestii constructive. În ampla dezbatere organizată de Consiliul Cinematografiei despre producţia pe 1962 s-au făcut de asemenea propuneri şi, de altfel, toată lumea ştie ce interesează şi ce nu. Se simte însă inerţie, imobilitate în sistemul studioului de a-şi antrena colaboratori. Oricîţi paşi înainte s-au făcut la „Bucureşti" în această direcţie, ar merita reflectat dacă nu se lucrează încă greoi. (Se vorbeşte tot mai insistent, la noi, de formula scenariilor lucrate în colective de „specializaţi". Unul cu ideea cinematografică, altul cu dialogurile etc. Printre altele, practica altor cinematografii dovedeşte că şi această formulă merită a fi reţinută. S-a întreprins, oare, ceva concret pentru traducerea ei în viaţă?)

Pe baza unei tematici clar orientate, cuprinzătoare, şi renunţînd la sperietorile „specificului" (foarte deschis vorbind, scriitorii se sperie mai puţin de „specific" şi mai mult de discuţii interminabile şi indecisive) studioul „Bucureşti" îşi poate cert ridica întreaga producţie la nivelul celor mai bune realizări de pînă acum. Rezultă că, după părerea mea, actualele probleme ale realizării de scenarii sînt de ordin organizatoric — intern ale studioului — mai ales. Faza „lecţii generale", manifestările ei de tipul „Fraza cinematografică" sînt depăşite de realizările de pînă acum şi de necesităţile actuale ale producţiei de filme.

Salutăm inovaţia, „specificul" şi competiţiile cu cinematografia mondială, dar pe ecrane. Dorind să fiu modest şi realist, propun scenariilor mai multă literatură şi încă de actualitate.

Eugen MANDRIC



INOVAŢIE? DA, DAR PE ECRAN



FRUMUSEŢEA CARE SE CÎŞTIGĂ

HOREA POPESCU, aflat la al doilea film al său (primul a fost Omul de lîngă tine) **transpune pe peliculă scenariul lui Al. Ivan Ghilia** Dragoste lungă de-o seară.

— *Alecu Ivan Ghilia ne-a vorbit acum cîteva luni despre o anumită înţelegere a frumosului şi a frumuseţii, ca fiind ideea scenariului său. Aţi adoptat-o ca idee a filmului?*

— Da, în scenariul nostru e vorba de trei surori, trei fete de la ţară care, în condiţiile din trecut, lipsite de avere, nu se puteau căsători pentru că erau urîte. Fenomenul acesta nu-şi afla atunci soluţie. Eroinele ori se sinucideau, ori înnebuneau, ori — în cele mai multe cazuri — se resemnau cu o viaţă umilitoare, la periferia societăţii. Ocolite de toată lumea, ele deveneau ruşinea satului, ca nişte ciumate, datorită dependenţei totale a femeii de bărbat — a femeii care nu avea posibilitatea să-şi organizeze singură viaţa şi să dispună de propriul ei destin. Care este răsturnarea esenţială ce se produce în cazul acestor oameni?...

— *Veţi urmări probabil personajele pe o perioadă foarte îndelungată de timp.*

— Nu, acţiunea se desfăşoară în întregime în zilele noastre. Numai cicatricele din sufletele unora ne fac să întrezărim trecutul.

— *Vorbeaţi totuşi de o anumită răsturnare care se produce în destinul oamenilor.*

— Răsturnarea are loc prin muncă. Avînd munca şi cîştigul lor, femeile acestea izbutesc să-şi învingă complexele şi dobîndesc, în cadrul gospodăriei colective, ceea ce este esenţial — sentimentul demnităţii umane, devenind individualităţi independente. Satisfacţiile materiale duc la transformări morale şi chiar fizice. Aceste femei urîte ajung, datorită succeselor obţinute în muncă, să fie în centrul atenţiei satului, capătă stima oamenilor şi satisfacţia acestei stime le face — în cele din urmă — frumoase. Cele trei surori ale noastre vor rezuma etapele acestui proces de transformare. Victoria, cea mai mare dintre ele, copleşită de sentimentul inferiorităţii ei materiale, al vîrstei înaintate şi socotindu-se urîtă, s-a resemnat, a făcut o alegere greşită, căsătorindu-se cu un bărbat uşuratic care o părăseşte, lăsînd-o cu un copil de 8 ani...

— *Vorbiţi-ne despre a treia.*

— A treia, Ileana, crescută în cu totul altă mentalitate, sfarmă inerţia. Se îndrăgosteşte de un tractorist, nou venit în sat. Dar cînd e lovită în sentimentele ei de dragoste, fata nu se mai resemnează, nu ascultă de sfaturile surorilor mai mari şi gestul ei nu numai că o scoate din vechiul circuit, dar va deschide perspectiva unei schimbări şi în viaţa celorlalte două surori. Urmărim deci nişte procese de conştiinţă cu adînci semnificaţii, prefaceri care angajează pe toate planurile viaţa ţăranilor, acum cînd ei se eliberează de o inerţie seculară.

— *V-aţi propus să realizaţi, după scenariul lui Ghilia, un film ale cărui rezonanţe să depăşească aria sa tematică şi să intereseze toate categoriile de spectatori?*

— Ideea despre care v-am vorbit este de interes general uman şi ea ţine de însăşi esenţa orînduirii noastre. Există o dorinţă firească şi o necesitate organică a omului de a fi frumos şi omul nu trebuie să se declare neputincios în faţa acestei necesităţi. Perfecţiunea fizică a fost înscrisă în codul etic al comunismului.

— *Înţeleasă, desigur, nu ca efect exterior, căutat. În această ordine de idei, ni se pare că la un film despre ţărani cerinţa autenticităţii se impune cu o deosebită acuitate. Adesea, chiar dacă baza literară oferea în această privinţă suficiente garanţii, imaginea de pe peliculă...*

— Pentru aceasta, cînd faci un film despre ţărani, trebuie să găseşti în toate o medie.

— *Adică...*

— Adică sînt unele filme, de pildă cele mexicane, care prezintă ţăranul într-o formă aridă, primitivă. Dar nici bluzele de nylon nu sînt o soluţie.

— *Vă referiţi la problema costumelor?*

— Nu numai la costume, ci şi la structura morală. Ar fi tot atît de fals dacă i-am prezenta pe eroi doar ca adepţi ai noului, pe cît de mult am greşi dacă i-am socoti nişte refractari incorigibili. Ţăranul se rupe greu de trecut, dar atunci cînd se convinge, o face cu hotărîre.

— *Aţi realizat filmul* Omul de lîngă tine. *Cum apreciaţi această primă lucrare, acum cînd aţi început să lucraţi la al doilea film?*

— Acolo unde nu există substanţă dramaturgică, orice efort rămîne neconcludent. Şi experienţa mea din teatru m-a convins că zadarnic cauţi şi cheltuieşti mijloace regizorale, atunci cînd nu porneşti de la un text care să-ţi spună ceva.

— *Dar în film raportul text-regie este întrucîtva altul.*

— Nu susţin că valorile textului trec automat în film, însă scenariul e hotărîtor.

— *Avem deci motive temeinice să sperăm în succesul filmului* Dragoste lungă de-o seară.

Valerian SAVA

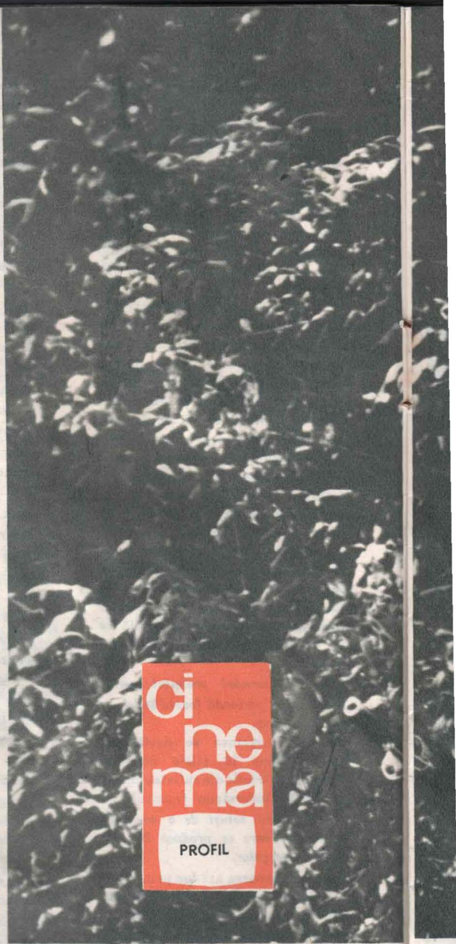


GRAŢIELA ALBINI SUSŢINE, ALĂTURI DE SILVIA POPOVICI ŞI ILINCA TOMOROVEANU, ROLUL UNEIA DIN CELE TREI SURORI DIN FILMUL DRAGOSTE LUNGĂ DE-O SEARĂ.



UN INTERPRET AL EROULUI COMUNIST:

Colea Răutu



COLEA RĂUTU ÎN FILMELE SETEA (1 ŞI 4) ŞI LUPENI 29 (2 ŞI 3)



1



2



3



4

Iată un actor care s-a realizat deplin în cinematografie. Despre el nu trebuie să facem presupuneri, bazîndu-ne pe ce a jucat în teatru, sau pe reuşita unei apariţii sau a alteia pe ecran, şi să încercăm să deducem ce roluri ar putea juca, ce personalităţi ar putea să aducă pe ecran. Colea Răutu a îmbogăţit în fapt universul nostru artistic cu prezenţe vii, autentice, de neconfundat. Mai mult, se poate spune că dacă nu s-ar fi întîlnit cu cinematografia şi cu tematica şi sfera de preocupări specifice acestei arte care mai poate fi socotită nouă în ţara noastră (în raport, de pildă, cu tradiţiile teatrului romînesc), Colea Răutu ar fi avut alt drum şi, poate, nu şi-ar fi găsit împlinirea.

Asta nu înseamnă că el nu este şi un bun actor de teatru. Dimpotrivă — el face parte dintre acele naturi înzestrate cu temperament puternic, care par create anume pentru a trăi pe scenă; vitalitatea, umorul, inteligenţa lui populară au strălucit în multe spectacole. Dar talentul actorului are o particularitate care îl apropie şi mai mult de arta filmului: o anume spontaneitate, o nevoie a comunicării directe, o capacitate de *a fi* sincer personajul, nu de a-l reprezenta — însuşiri care nu se mai cer amplificate prin lupa măritoare a convenţiei teatrale, ci se realizează mai firesc şi mai deplin în legătura intimă dintre chipul apărut pe ecran şi sală. Cîndva, la începutul secolului (cînd filmul nu devenise încă artă), Stanislavski visa un teatru al sincerităţii absolute, al celei mai intime comunicări între actori şi public şi, căutînd să-şi realizeze visul, el a creat acele studiouri miniaturale al căror farmec era tocmai apropierea extremă de scenă. Pentru un asemenea teatru pare născut Colea Răutu, pentru un teatru care încetează, de fapt, a mai fi teatru şi devine — din punctul de vedere al interpretării actorilor — cinematograf.

Chipul acestui actor — dur, simplu, asimetric — nu poate aluneca neobservat pe ecran; aştepţi să prinzi privirea care se va ivi de sub pleoapele coborîte, aştepţi începutul de zîmbet încolţit în marginea gurii. Prezenţa acestui actor nu este aproape niciodată neutră, indiferentă, pe peliculă. Şi arta este una din cele mai sigure dovezi ale adevăratului talent cinematografic; marile izbucniri, scenele de violenţă, momentele de culminaţie pot izbuti în film şi neprofesionistului bine strunit de regizor şi actorului de teatru rutinat, dar momentele de tăcere, gesturile simple, simpla privire sau intonaţia cea mai banală demască inevitabil falsul unei interpretări necinematografice.

Colea Răutu a avut, deci, noroc cînd s-a întîlnit cu cinematografia. Şi-a găsit, cum s-ar zice, locul. Dar, revenind la ce spuneam ceva mai înainte, el a avut noroc de două ori — pentru că s-a încadrat cu foarte multă uşurinţă în tematica şi preocupările cinematografiei noastre realist-socialiste. E greu să ţi-l închipui, prin absurd, rătăcit într-o cinematografie mondenă. Întreaga lui structură — de caracter şi profesională — l-au predestinat să întruchipeze pe omul simplu. De aceea el a fost unul din eroii principali a cîtorva din cele mai importante filme realizate la noi.

A fost, în *Desfăşurarea*, ţăranul care începe să gîndească şi să lupte pentru altfel de viaţă decît cea de umilinţe şi trudă de pînă atunci. Cu ajutorul regizorului Paul Călinescu, personajul lui Marin Preda şi-a găsit, astfel, întruparea ideală; e greu să ţi-l închipui astăzi altfel decît cu mersul apăsat, cu tăcerile îngrijorate şi cu mocnitele îndîrjiri ale lui Colea Răutu. Dacă privim înapoi, în scurta istorie a filmelor noastre, acest erou se detaşează net ca cea mai autentică interpretare a ţăranului din ultimele două decenii; poate numai Ernest Maftei să rivalizeze cu el, în filmul despre reforma agrară al lui Mircea Săucan.

Apoi, în filmele istoric-revoluţionare ale lui Mircea Drăgan, personajele interpretate de Colea Răutu au căpătat şi mai multă însemnătate. Actorul juca şi în aceste filme rolul unor oameni simpli, dar al unor oameni simpli în conştiinţa cărora revoluţia începută în gîndirea lui Ilie Barbu s-a desăvîrşit. Ardeleanu din *Setea* şi Petre Letean din *Lupeni 29* sînt muncitori comunişti. Colea Răutu ajunge astfel să interpreteze cel mai înalt moment din evoluţia omului simplu: acela în care acesta devine luptător conştient, erou al Revoluţiei.

Era firesc ca toate calităţile umane (şi actoriceşti) ale interpretului să se desfăşoare cu strălucire pe partiturile oferite de sce-



SERGENTUL PINTEA (MOARA CU NOROC) I-A PRILEJUIT ACTORULUI O REALIZARE DEOSEBITĂ.

nariști ca Titus Popovici sau Nicolae Țic, Eugen Mandric și Mircea Drăgan. Și este meritul acestuia, al regizorului M. Drăgan că a intuit just posibilitățile interpretului și că a știut să le valorifice cu perseverență, distribuindu-l în fiecare din filmele sale. (Inițial, Colea Răutu jucase în filmul de debut al realizatorului, film lucrat împreună cu Mihai Iacob — *Dincolo de brazi*.)

Cei doi eroi nu se confundă. Intransigența partinică, dîrzenia, spiritul de inițiativă, modestia și disciplina îi apropie; dar Ardeleanu este mai înclinat spre glumă și spre reflecție, pare mai „gînditor" (de pildă în scenele excelente jucate împreună cu Sandu Sticlaru), pe cînd Letean este mai direct, mai mult „om de acțiune".

În aceste roluri, actorul izbutește să îndeplinească una dintre cele mai de seamă îndatoriri ale creatorilor realist-socialiști: aceea de a înfățișa portretul eroului vremurilor noastre — eroul comunist. Peste ani, cînd se va alcătui istoria cinematografiei noastre, Colea Răutu va fi citat la loc de frunte, ca unul dintre creatorii chipului de revoluționar — în filmele romînești — așa cum, de pildă, în istoria cinematografiei sovietice, numele lui Boris Cirkov a rămas pentru totdeauna legat de puternicul și veselul chip al lui Maxim. Reușita lui Răutu este cu atît mai însemnată, cu cît eroul lui nu este comunistul „în general", personaj care să poată fi strămutat fără greutate în filmele altor națiuni, ci păstrînd și evidențiind viguros toate



ÎN SOLDAȚI FĂRĂ UNIFORMĂ; SUS: CU LIVIU CIULEI; JOS: CU MIRCEA CONSTANTINESCU.



calitățile luptătorilor pentru idealurile partidului, acest erou rămîne profund național, al nostru, de aici. El nu poate fi izolat de atmosfera sau mediul care l-au generat — în *Desfășurarea* nu-l poți despărți de obiceiurile, de relațiile specifice satului nostru în jurul anului 1950, în *Setea* și *Lupeni 29* nu-l poți izola de mediul crîncenelor lupte muncitorești împotriva vechii orînduiri.

Perspective? Judecînd după interpretările de pînă acum, ele sînt nelimitate (în sensul aprofundării și îmbogățirii unor anume personaje, pentru că foarte puțini actori pot năzui să joace cu egal succes *orice* rol). Dar să nu uităm că în film munca actorului depinde și mai mult decît în teatru de ansamblu, de calitatea rolului și mai ales de concepția regizorală. I-am dori, deci, actorului roluri cît mai bune — personaje contemporane inedite — și regizori care să știe să-i valorifice deplin talentul. Distribuirea unui interpret de valoarea lui Colea Răutu în filme condamnate la eșec încă din scenariu (de pildă, *Sub cupola albastră*), ne amintește un adevăr cunoscut în arta actorului, dar care nu trebuie niciodată uitat: evoluția ascendentă a unui interpret trebuie riguros îndrumată, „planificată" chiar, dacă se poate spune așa. Rolurile care i se oferă trebuie să fie variate și să-i ridice probleme mereu noi, pentru a-i da putința să nu bată pasul pe loc, și regizorii trebuie să-i intuiască posibilitățile încă necunoscute și să descopere publicului mereu alte fațete ale talentului interpretului.

Ana Maria NARTI

MARGINALII LA DISCUȚIA „CINEMATOGRAF


SERGHEI GHERASIMOV


NANNI LOY


ABBY MANN


S. ZVONICEK

„Tribuna liberă" a Festivalului de la Moscova, care a întrunit figuri remarcabile de cineaști și critici din întreaga lume, a oferit prilejul unor discuții rodnice, creatoare. Relația, de ordin fundamental, dintre cinematograf și progres a constituit punctul de plecare al unor convorbiri care au atins probleme legate de estetica și etica creatorilor de film.

Principalele coordonate pe care s-au canalizat discuțiile au fost: umanismul în film; sursa vivacității cinematografului; responsabilitatea artistului cineast; publicul și cea de-a șaptea artă.

O problemă ca cea a umanismului în film a găsit largi ecouri în rîndurile vorbitorilor. S-a afirmat de la început un punct de vedere comun: cinematograful este o artă care are posibilitatea și, în același timp, obligativitatea să cultive umanismul, în deplinul sens al cuvîntului.

Filmul, spectacolul cu cea mai mare circulație, nu trebuie să exalte sentimente josnice, primitive sau să accentueze pesimismul, cețosul, obscurul. Filmul trebuie să deschidă perspective, să fie limpede, să pună în valoare diurnul, luminosul din viața oamenilor.

Citîndu-l pe Cehov, scriitorul american Abby Mann (autorul scenariului cunoscutului film *Procesul de la Nürnberg*, realizat de Stanley Kramer) a pledat călduros în favoarea umanismului în cinematografie. „Să căutăm să exprimăm cît mai profund adevărul, sentimentele și pasiunile omului", a spus scriitorul american.

Vorbind despre cinematografia japoneză care a dat lumii o capodoperă a umanismului ca *Insula*, Akira Iwasaki a spus că tinerii țării sale, dominată încă de bazele militare americane, se întreabă: „Unde e progresul și fericirea?" A. Iwasaki a arătat că deruta și dezamăgirea îi stăpînește și pe unii din cineaști, de unde prezența tonurilor pesimiste în unele din filmele japoneze. „Dincolo de această amărăciune, dincolo de greutățile materiale prin care trece, cinematografia progresistă japoneză se preocupă cu același interes de om, de multitudinea problemelor sale de viață."

Comunismul, cea mai umană dintre orînduirile sociale, este azi o speranță pentru oamenii simpli de pretutindeni. În cinematografie, artiștii care se situează pe pozițiile realismului socialist dezbat viața din perspectiva idealurilor etice ale comunismului. „Pentru noi — a spus Jerzy Toeplitz, cunoscutul istoric și critic polonez de film — drumul spre progres în artă este sinonim cu drumul spre orînduirea comunistă". Despre profundul umanism comunist a vorbit și scenaristul D. Hrabrovițki (care a scris, cu M.I. Romm, scenariul filmului *Nouă zile dintr-un an.*): „Nu voi înceta să lupt contra artei care umilește omul, care falsifică realitatea, care cultivă scepticismul și indiferența."

Ce dă sevă, vitalitate, ce propulsează spre progres o cinematografie? Iată o întrebare de fond care a stîrnit interesul participanților la discuții. I-a răspuns, în cuvîntul său, cunoscutul regizor sovietic Serghei Gherasimov. El a afirmat că una din trăsăturile principale ale artei cinematografice este caracterul ei popular. Serghei Gherasimov a subliniat că această trăsătură implică o relație de reciprocitate: pe de o parte, creatorii să răspundă principalelor probleme pe care și le pune poporul, pe de altă parte, publicul să capteze și să ducă mai departe mesajul operelor cinematografice. Vivacitatea cinematografiei ca rezultat al unei legături intime cu poporul a fost arătată și de cineastul ceh Stanislav Zvonicek.

Problema care s-a bucurat de o mare atenție și, totodată, de intervenții polemice a fost cea a atitudinii, a responsabilității creatorului față de arta sa, față de film.

Artistul și epoca, artistul „liber" sau „condus", artistul curajos și cinstit, artistul și încrederea în spectator sînt numai cîteva din problemele care, dezbătute în mai multe ocazii, au revenit acum în atenția cineaștilor. Nu mai puțin de zece cineaști au luat cuvîntul pentru a-și exprima punctul de vedere.

În ceea ce privește faptul că artistul trebuie să exprime idealurile umaniste ale epocii, răspunsurile au fost, în general, favorabile. Semnificativă este luarea de cuvînt a criticului Marcel Martin care a arătat că „a servi progresul înseamnă a crea opere de artă realiste, opere care să-l dezvăluie pe om din punct de vedere spiritual, moral și ideologic."

În schimb, mult discutata problemă a „libertății" creatorului a fost insistent readusă în discuție, în forme mai mult sau mai puțin elevate.

Încă în cuvîntul de deschidere al dezbaterilor, regizorul S. Gherasimov afirmase necesitatea ca artistul să cuprindă, prin operele sale, cerințele majore ale poporului, să răspundă chemărilor partidului. „În vremea noastră — a spus S. Gherasimov — locul unui artist este în mijlocul poporului. Eu nu-mi pot închipui creația în afara acestuia."

Tăgăduind necesitatea îndrumării artei și artistului, Marcel Martin a afirmat ideea că un creator trebuie să meargă înainte, să fie un deschizător de drumuri, să caute, prin arta sa individuală, noi forme de expresie. Criticul sovietic Rostislav Iurenev i-a răspuns cu promptitudine subliniind faptul că în epoca noastră erorile unui artist care luptă pentru binele umanității și pentru viață pe pămînt pot fi fatale nu numai pentru el însuși, dar și pentru conștiința altora.

Responsabilitatea artistului a fost una din problemele multilateral abordate la „Tribuna liberă". Au intrat în discuție noțiunile de cinste, onestitate, curaj — toate în unicul scop de a defini profilul cineastului contemporan. Opoziția creație-marfă (altfel spus, artă — pseudoartă) era invocată mereu pentru a stabili liniile de demarcație între filmele artiștilor progresiști din Occident și cele ale realizatorilor de „superproducții" în serie. Intervenind în discuție, Nanni Loy (regizorul cunoscutului film *Cele patru zile ale orașului Neapole)* a relevat o contradicție tipică pentru creatorul din lumea capitalistă — acea dintre aspirațiile omului de artă și societatea care îl împiedică să și le realizeze. „E foarte greu să spui adevărul atunci cînd subiectul pe care l-ai ales pentru un nou film nu-i pe placul producătorilor. Este însă cu atît mai necesar să te lupți s-o faci." — a conchis Nanni Loy.

Despre adevărurile fundamentale ale vremii noastre, despre felul cum sînt acumulate în opera de artă și apoi transmise spectatorilor, a vorbit Mihnea Gheorghiu, președintele Consiliului Cinematografiei. „Arta cinematografică trebuie să reflecte adevărul rezultat din analiza vieții — a spus Mihnea Gheorghiu. Acesta este un principiu esențial al metodei noastre de creație, realismul-socialist."

Marii artiști ai lumii au răspuns întotdeauna, prin creația lor, la apelativele de onestitate și curaj. Mulți dintre cei veniți la Festival aveau astfel de experiențe în trecutul lor. Să vorbești despre Italia filmului *La dolce vita* așa cum a făcut-o Fellini, despre America

ȘI PROGRES"


TCHA GIANG


MARCEL MARTIN


ROSTISLAV IURENEV


MIHNEA GHEORGHIU


D. HRABROVIȚKI



DOUĂ ASPECTE DE LA „TRIBUNA LIBERĂ" A FESTIVALULUI. SUS: NANNI LOY ÎN TIMPUL INTERVENȚIEI SALE LA DISCUȚII; JOS: SALA URMĂREȘTE CU ATENȚIE DEZBATERILE



Lanțului, așa cum a făcut Stanley Kramer, despre Franța *Frumosului mai*, așa cum a făcut-o Chris Marker, înseamnă desigur curaj, atitudine, protest.

Îndemnul lui Abby Mann — „Să dăm lumii mai multe opere de valoarea *Baladei soldatului*, a filmelor *Nouă zile dintr-un an*, *Pe frontul de vest nimic nou* sau *Cetățeanul Kane*" a răsunat ca o chemare la a spune adevărul, la onestitate și realism în arta cinematografică.

Numai din necesitatea unei prezentări organizate, logice, a problemelor puse în discuție la „Tribuna liberă" trecem în ultimele alineate ale acestui material, publicul. Bineînțeles că această ultimă, dar nu mai puțin importantă problemă i-a preocupat în mare măsură pe participanții la discuție. Mi-am amintit, în timpul schimbului de păreri, felul cum polemiza Eisenstein cu suprasolicitarea devizei „spectatorul vrea, spectatorul cere", în umbra căreia producătorii lansau pe piață filme submediocre. Vorbind despre spectatorul sovietic, cel care este sursa de inspirație pentru cineaști, Eisenstein scria în continuare: „Cine este criticul cel mai aspru? Întotdeauna acela care cunoaște obiectul pe care-l oglindește opera de artă." Despre public, acest „cel mai aspru critic" a vorbit pe larg Jerzy Toeplitz. „Nivelul cinematografic tot mai ridicat al publicului din ultimii 10—15 ani a dat și trebuie încă să dea de gîndit realizatorilor de filme." La „Tribuna liberă", spectatorul de cinema al ultimilor ani nu a mai fost prezentat de vorbitori sub termenul clasic de „contemplator" al operei de artă. Unei atitudini active a creatorului i se corela o participare activă, o reacție imediată, de aprobare sau dezaprobare, a spectatorului. La public s-au referit mulți participanți la schimbul de opinii (S. Gherasimov, Stanislav Zvonicek, Tcha Giang — R.D. Vietnam) atunci cînd vorbeau de caracterul popular al artei cinematografice.

Tot în numele publicului, condamna D. Hrabrovițki filmele ermetice, cinematograful abstract, inaccesibil maselor de spectatori, iar Alexander Mackendrik (Anglia) pleda pentru un limbaj cinematografic concret, precis.

Am avut ocazia să urmărim reacția unui mare număr de spectatori sovietici la proiecțiile pentru și în afara concursului. Fără a putea afirma că exista o omogenitate a publicului, totuși se poate vorbi de o majoritate a spectatorilor care sesizau intențiile, chiar subtilitățile realizatorilor și le aplaudau la scenă deschisă (așa s-a întîmplat la *Seducătorul*, filmul lui Pierre Etaix, la producția sovietică *Primul reportaj*, la valorosul film american *West Side Story*, prezentat în afara concursului). Discuțiile aveau astfel la îndemînă cele mai proaspete exemple pentru reacțiile spectatorilor.

Convorbirile despre cinematograf și progres au dovedit seriozitatea cu care se preocupă cineaștii din multe țări ale lumii de problemele pe care și le pune în prezent umanitatea. Ele au contribuit la aprofundarea acelor chestiuni teoretice care își găsesc tot mai des reflectarea în filme.

Cinematograful ca artă polivalentă, cu posibilitatea unui circuit mondial, cu o mare atracție asupra publicului, își poate aduce contribuția la progres atunci cînd servește idealurile nobile ale umanității, ale păcii și fericirii. Cu această concluzie prețioasă au luat sfîrșit cele două zile de discuții de la „Tribuna liberă" a Festivalului.

Al. RACOVICEANU

cinema

CORESPONDENȚĂ

TELE-CINEMA O IDILĂ?

Comentînd desfășurarea ultimului Festival internațional al filmului de la Cannes, săptămînalul „La cinématographie française" își permite să scrie: „Dacă reforma profesională s-ar părea că se dezvoltă satisfăcător, dacă în sfîrșit, Cannes, reunind plenul profesioniștilor ar fi marcat un punct, acest Festival ar fi însemnat sfîrșitul unei epoci". Și el adăuga: „Cannes 64 trebuie să aducă un alt bilanț: al normalizării raporturilor cinema-televiziune și al unei cinematografii franceze de calitate care să nu cedeze nici în fața religiei și nici în fața mediocrității".

Este suficient atît pentru a demonstra cît de legate sînt raporturile între cinema și televiziune de criza prin care trece în prezent cinematografia, criză de care, într-o largă măsură, este vinovată concurența micului ecran. Această criză, totuși, are origini mult mai complexe. Ea era previzibilă încă din 1959, cînd, aplicîndu-se clauzele tratatului Pieței comune ale țărilor din Europa Occidentală, a fost suprimată legea Ajutorării cinematografiei franceze, instaurată în 1950, deschizînd astfel porțile pieței cinematografiei franceze producțiilor americane. Lipsiți de acest mijloc de autofinanțare, producătorii francezi s-au găsit curînd pradă unor imense greutăți financiare, în fața necesității de a echilibra rentabilitatea filmelor lor, în timp ce, pe de altă parte, se accentua diminuarea numărului de spectatori în sălile de cinema.

În prezent chiar și în anumite sfere quasi-oficiale de producători a început să se vorbească de calitatea filmelor ca despre un remediu al crizei în care se zbate cinematografia franceză. Nu a fost însă întotdeauna așa. Dimpotrivă, n-au lipsit aceia care la început au prezentat descreșterea frecventării sălilor obscure ca un reflex al pretinsului „divorț" dintre public și creatorii de filme și o consecință a ciocnirii între trăsăturile prea „intelectuale" ale „noului val" și neînțelegerea spectatorilor. «Adevăratul nou val» spunea Alain Resnais, este cel al publicului. Fără el *Hiroșima, dragostea mea* n-ar fi fost niciodată un succes financiar."

Materială și ocultă în același timp, cenzura este omniprezentă în cinematografia franceză, în fiecare etapă a punerii în scenă a unui film. La Comisia de acceptare, a cărei funcție este să atribuie o autorizație de turnare după ce a luat cunoștință de regularitatea financiară a întreprinderii, atotputernic este președintele Comisiei de cenzură. Acesta se interesează îndeosebi de conținutul scenariului. Rolul său este să-l studieze destul de îndeaproape pentru a pune în gardă pe producător asupra interdicțiilor pe care le va

Brigitte



În jurul acestei adolescente de 30 de ani, de o frumusețe derutantă, presa de senzație pariziană a creat un adevărat mit. Zilnic ziarele se amestecă impertinent în viața ei, făcîndu-i publice secretele, fotografiind-o, măsurînd-o și cîntărind-o. Un singur lucru nu găsești în această presă: o analiză a posibilităților ei de creație.

Și totuși, a trecut peste un deceniu de cînd Brigitte Bardot face film. A început să turneze pe cînd, elevă încă, își pregătea bacalaureatul și studia... dansul, marea ei pasiune. Primul ei partener a fost Bourvil într-un film de Jean Boyer, în care Brigitte interpreta rolul unei fetișcane proaste și înfumurate. Au urmat filme lipsite de importanță, unele în coproducții italiene, americane (Elena din Troia care a rulat și la noi). În Franța, mari regizori încep să-i încredințeze mici roluri: Sacha Guitry în Dacă Versailles ar fi povestit, Marc Allegret în Fiul Carolinei dragi, René Clair în Marile manevre, pe care l-am vizionat și noi. Și iată și momentul de cotitură din cariera ei. Tînărul regizor Roger Vadim o alege pentru rolul principal din Și dumnezeu a creat femeia. Filmul acesta a consacrat o mare vedetă. „Personajul îmi place pentru că el corespunde epocii noastre", spune Brigitte. Și rolile ei roluri vor fi ale unei tinere din generația postbelică franceză, dezorientate, prefăcîndu-se că trece cu dezinvoltură prin viața murdară și crudă a orașului capitalist, dar în fond aspirînd la dragostea adevărată, la sentimente clare. Eva din Femeia și marioneta îl respinge pe bărbatul pe care nu-l iubește, deși e foarte bogat. Ursula din Bijutierii clarului de lună fuge cu cel pus în afara legii, dar pe care-l iubește. Brigitte gîndește la fel: „Sînt gata să-mi sacrific cariera pentru a-mi trăi cu demnitate viața".

Dar i se mai dă dreptul la o viață proprie? Publicitatea care se face în jurul actriței denumită criptografic „B.B." devine cu totul agresivă, abuzivă. Cuvintele disperate ale Brigittei anticipează pe cele ale lui Marilyn. „Există tendința să fiu considerată un obiect, un mic animal. Dar vreau să dau dovadă de independență." Brigitte se zbate să iasă din plasa în care e prinsă, încearcă să-și afirme talentul. Realizarea ei din Adevărul a dovedit cu prisosință că poate izbuti. Actrița își apără personalitatea și convingerile pe toate planurile. Cînd O.A.S. a constrîns-o să verse o sumă mare de bani, ea a refuzat, incriminînd public fascismul, cu un curaj demn de admirație.

S-ar părea că actrița, pe care tinerii spectatori o numesc familiar „Brigitte", e pe un drum bun.

Maria ALDEA



1. BRIGITTE BARDOT AȘA CUM APĂREA EA LA ÎNCEPUTUL CARIEREI CINEMATOGRAFICE.

2—3. „UNIFRANCE" NE-A TRIMIS PRIN AVION ACESTE RECENTE PORTRETE ALE VEDETEI.

4. NICI OAMENII ORDINII, CARE O ÎNSOȚESC...

5. ...NICI TRUCUL FOLOSIT DE ACTRIȚĂ: PERUCA NEAGRĂ CU CARE ÎNCEARCĂ SĂ STRĂBATĂ „INCOGNITO" STRĂZILE ROMEI (UNDE A SOSIT SĂ TURNEZE ÎN FILMUL DISPREȚUL DUPĂ ROMANUL LUI MORAVIA) NU REUȘESC SĂ STĂVILEASCĂ INTERESUL STÎRNIT LA APARIȚIA EI.



risca eventual, după ce filmul va fi terminat.

De fapt, producătorii nu sînt de loc supraoameni — filantropi ar fi un termen mai just — dar ar fi absolut inuman să le ceri, într-o societate bazată pe legea profitului, să sacrifice perfect conştient un anume număr de milioane, din care ei speră, dimpotrivă, să obţină beneficii.

Aşa se face că, în general, producătorul o ia înaintea cenzurii. Teama de hidra cu multe capete care cresc la loc exact atunci cînd crezi că le-ai tăiat, este mai tare şi de foarte multe ori chiar producătorul îşi ia toate precauţiunile pentru a evita orice risc de cenzură, excluzînd subiectele de film a căror actualitate prea arzătoare ar aduce după sine mult prea multe posibilităţi de interdicţie.

Dacă se pot, în asemenea condiţii, evalua pe plan economic pierderile suferite de cinematografia franceză (90 de filme turnate în 1962 faţă de o medie de 120 în anii precedenţi, din care jumătate abia ar putea fi considerată ca filme pur franceze, fără aportul capitalurilor străine, şi mai mult de 80 milioane de spectatori pierduţi în 5 ani), nu se pot aprecia niciodată pierderile calitative inerente aplicării autocenzurii născute din teama de cenzura oficială.

Cu tot aportul estetic al anumitor tineri autori, scleroza a acaparat cinematografia franceză care nu a mai cunoscut o luptă adevărată împotriva cenzurii decît cu afacerea *Bel-Ami* a lui Louis Daquin; şi dacă în 1957 *Echipa de şoc* a lui Bernard Aubert şi *Mort en fraude* de Marcel Camus au adus o destul de şubredă mărturie a războiului din Indochina, cîte precauţii nu i-au fost necesare lui Agnès Varda pentru a strecura în *Cléo de la 5 la 7* o aluzie la războiul din Algeria? De cîte artificii nu au trebuit să uzeze Jacques Doniol-Valcroze *(Denunţarea)* şi Alain Cavalier *(Lupta din insulă)* în 1962 pentru a se putea apropia cît de cît de activitatea O.A.S.-ului?





Aceste exemple dovedesc ele singure cît de relative sînt posibilităţile de a desface cleştele cenzurii în materie de expresie cinematografică. Dar alături de problemele arzătoare la care ne-am referit, există toată viaţa modernă, o lume întreagă de mii de ori mai interesantă chiar în aspectele ei cele mai neînsemnate, decît acele filme zise „comerciale" pe care majoritatea producătorilor şi distribuitorilor se străduie să le impună publicului.

În timp ce cinematografia bate pasul pe loc, epuizînd formule vechi, de sute de ori folosite în scenariile al căror conţinut nu are nimic de-a face cu universul real şi care aduc după ele golirea sălilor obscure, televiziunea progresează cu paşi de uriaş. Nu pentru că ea s-ar bucura de toată libertatea, nu pentru că estetica ei ar fi superioară celei a cinematografiei, ci, pur şi simplu, pentru că oferă imagini la domiciliu fără să-i lase timp spectatorului să regrete cinematograful sau sentimentul de a fi putut petrece o seară mai bună în altă parte decît acasă şi care l-ar fi costat mai mult.

De această situaţie privilegiată, televiziunea profită pe toate planurile, inclusiv cel economic. Datorită jocului natural al cererii şi al ofertei, mai mulţi directori de studiouri grijulii să-şi asigure rentabilitatea întreprinderilor părăsite de echipele de filmare au trecut de la contractele de închiriere încheiate cu televiziunea la necesitatea de a-i asigura acesteia locul de alcătuire al programelor. Astfel s-a putut evalua la vreo 20, numărul „platourilor" care din aceste pricini şi din altele au fost răpite producţiei cinematografice.

Cinematografia se consideră deci lezată. Producţia cinematografică naţională şi industriile tehnice care lucrează pentru ea, scrie Comitetul de Studii şi de Protecţie al Cinematografiei franceze, n-ar putea să-şi găsească echilibrul economic şi financiar dacă ar fi excluse de la o participare la alcătuirea spectacolului televizat. Concurenţa televiziunii este responsabilă în proporţie de 60% de scăderea numărului spectatorilor constatată începînd cu 1957. Cinematografia franceză pierde în consecinţă 120 milioane de franci pe an din cauza concurenţei televiziunii. În acelaşi timp, ea primeşte abia 2,5 milioane de franci pentru cumpărarea filmelor franceze de către R.T.F. (Radio-televiziunea franceză) care şi le procură la un preţ derizoriu şi le difuzează în condiţii din cele mai nefavorabile pentru cinematografie. Profitînd cu succes şi din plin de patrimoniul cinematografiei, televiziunea duce o politică pur personală care nu lasă decît un loc neînsemnat potenţialului disponibil al producţiei cinematografice...

Iată-ne deci din nou de unde am pornit, adică la colocviul cinema-televiziune la ultimul Festival de la Cannes. Cum se obişnuieşte în asemenea ocazii şi în asemenea manifestaţii, diversele declaraţii înregistrate au vrut să fie, toate, liniştitoare. Temele cele mai puţin originale au fost reluate în mod mai mult sau mai puţin fericit: „Cinematografia şi televiziunea au învăţat să se cunoască şi să se aprecieze. O idilă se schiţează, logodna este aproape, căsătoria va urma sigur" afirma chiar un optimist. Era puţin cam prea repede. Cît despre directorul relaţiilor externe al Radioteleviziunii franceze, el s-a mulţumit să rămînă în limitele stricte ale situaţiei actuale şi să constate două fapte esenţiale: criza de adaptare traversată de cinematografie pe de o parte şi cerințele crescînde ale televiziunii pe de alta.

Dacă judecăm după cele de mai sus este probabil ca dezechilibrul care caracterizează raporturile cinematografiei franceze cu televiziunea să mai persiste chiar dacă anumite măsuri cu caracter limitat vor fi puse în aplicare într-un viitor apropiat. Într-adevăr, în afara debuşeurilor care-i pot fi acordate de către televiziune, cinematografia franceză are nevoie pentru a scăpa de sufocarea care o ameninţă încă de multe alte libertăţi şi în primul rînd de aceea de a se exprima, indispensabilă ameliorării calităţii filmelor, pe care ea este capabilă să le producă. Numai aşa va reuşi cinematografia franceză să-şi apropie un public din zi în zi mai exigent, numai aşa va ajunge să-l facă să se intereseze de soarta ei şi să obţină de la el ajutorul indispensabil pe care acesta i-l poate oferi.

François MAURIN
Paris, sept. 1963







REGIZORUL FRANCEZ JACQUES DERAY A TERMINAT DE CURÎND FILMUL MISTIFICAŢII. ESTE O POVESTE COMPLICATĂ DESPRE CINCI TRAFICANŢI DE DROGURI CARE MOR SAU SE LICHIDEAZĂ UNUL PE CELĂLALT. FILMUL SE BUCURĂ DE O BUNĂ DISTRIBUŢIE ACTORICEASCĂ PRINTRE CARE SEMNALĂM PE: MICHEL AUCLAIR, CLAUDE DAUPHIN, JOSE GIOVANNI, MICHÈLE MERCIER, DANIELA ROCCA, JEAN ROCHEFORT ŞI CHARLES VANEL.





EFERVESCEN



IATĂ-L PE IURIE DARIE ÎN NOUL SĂU ROL DIN FILMUL PISICA DE MARE (REGIZOR GH. TURCU). UN ROL NEGATIV?...

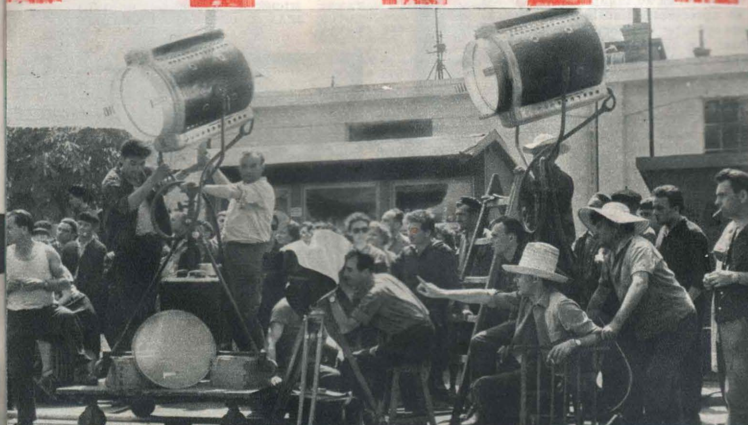
cinema
ŞANTIER



ÎN ANOTIMPURILE DRAGOSTEI (REGIZOR SAVEL ŞTIOPUL) DEBUTEAZĂ CU INCONTESTABIL SUCCES O FETIŢĂ DE 12 ANI: LUMINIŢA ZAHARIA.



ÎN FILMUL FANIŢĂ, PE CARE ÎL REALIZEAZĂ TÎNĂRUL REGIZOR GEO SAIZESCU, VOM ADMIRA CÎTEVA DEBUTURI ACTORICEŞTI. IATĂ O PROBĂ DE FILM.



ARŞIŢĂ, REFLECTOARE, APARATE DE FILMAT ŞI ECHIPA FILMULUI STRĂINUL.



ENȚA

La Buftea nu mai întîlnim freamătul obișnuit... Numai pe un singur platou se aude zumzetul aparatului de luat imagini, acolo unde scriitorul și regizorul Francisc Munteanu, în ziua ultimului tur de manivelă, realizează ultima secvență a filmului său La vîrsta dragostei (pînă acum numit provizoriu Vîrstă primejdioasă).

Cineaștii noștri filmează în orașele și satele țării, în decorul luminos al unei toamne rodnice și, peste tot, apariția lor a devenit familiară.

La Arad, regizorul Mihai Iacob conduce filmările la Străinul, ecranizare a cunoscutului roman al lui Titus Popovici...

La Stremț, un sat din vecinătatea orașului Alba Iulia, echipa filmului Dragoste lungă de-o seară transpune (în regia lui Horea Popescu) un scenariu de Alecu Ivan Ghilia.

La Pietroasele, pămîntul care a tăinuit celebrul tezaur, regizorul Victor Iliu termină exterioarele filmului Comoara de la Vadul Vechi după un text literar datorat lui V. Em. Galan.

În împrejurimile Rîmnicului-Vîlcea, tînărul regizor Geo Saizescu dă viață unui scenariu scris de tînărul prozator D. R. Popescu: Fănită (pînă acum numit provizoriu Un surîs în plină vară).

În plină vară, pe mirificul litoral al mării, regizorul Gheorghe Turcu a terminat filmările la Pisica de mare (scenariu: Petre Luscalov și Vl. Popescu).

Plaiurile Moldovei sînt cutreierate de o echipă numeroasă condusă de regizorul Mircea Drăgan: este echipa realizatorilor filmului Neamul Șoimăreștilor, ecranizare a romanului lui Mihail Sadoveanu.

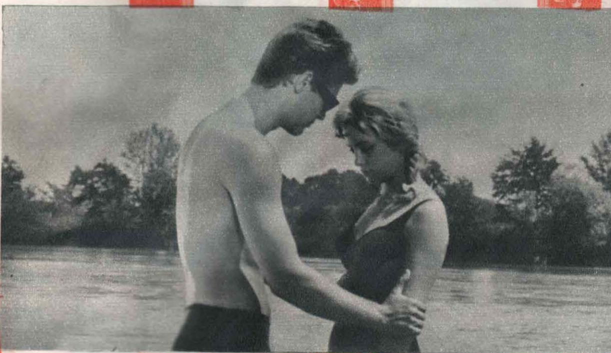
S-au sfîrșit filmările la Pași spre lună de Ion Popescu Gopo și la Anotimpurile dragostei de Savel Știopul. Regizorii Liviu Ciulei, Aurel Miheles și alții străbat drumurile țării în călătorii de prospecție.

Vara anului '63 a fost o vară a cărei dominantă rămîne pentru cineaștii noștri efervescența. Dornici să realizeze filme cu un înalt conținut de idei, la un nivel artistic superior, învățînd din succesele și insuccesele de pînă acum, ei își propun să oglindească în creația lor viața oamenilor muncii, frumusețea fără seamăn a meleagurilor țării, dinamismul epocii noastre. Sperăm să vedem pe ecrane filme bune, care să ne prilejuiască scrierea unor cronici pe măsura lor.

CINEMA



PAȘI SPRE LUNĂ, NOUL FILM AL LUI ION POPESCU GOPO. ÎN CADRU: GOPO ȘI ȘT. HORVATH DÎND INDICAȚII UNEI INTERPRETE.



UN CUPLU CUNOSCUT CITITORILOR NOȘTRI: BARBU BARANGA ȘI ANA SZELES ÎN LA VÎRSTA DRAGOSTEI DE FRANCISC MUNTEANU.

TUDOR, PRIMUL NOSTRU FILM ISTORIC PE ECRAN LAT, ESTE ÎN AJUNUL PREMIEREI. ÎN FOTOGRAFIE: EMANOIL PETRUȚ (TUDOR VLADIMIRESCU) ȘI ARTISTUL POPORULUI GEORGE VRACA (BRÎNCOVEANU).





LUCIA BOSE ÎN MOARTEA UNUI CICLIST, FILM REGIZAT DE J.A. BARDEM

cinema CORESPONDENȚĂ

Incursiune în filmul spaniol

SCRISOARE DIN MADRID

Insulele Canare sînt, toamna, paradisul turiștilor. La jumătatea drumului dintre Casablanca și Dakar și la două sute de kilometri în largul Saharei spaniole, soarele tropicelor și briza Atlanticului se întovărășesc pentru a menține sub palmieri o temperatură ideal de binevoitoare. Cineclubul din Las Palmas — una din localitățile îndepărtatei provincii spaniole — m-au invitat ca membru al juriului la „Primul festival al noilor valori cinematografice", care își propunea să scoată în evidență tinere talente și a căror selecție ne-a permis să ne facem pe deplin datoria premiind *Cléo de la 5 la 7* și acordînd distincții filmului italian *Istorie milaneză* și celui argentinian *De 3 ori Anna.*

CENZURĂ ȘI „CLASIFICARE"

Cenzura spaniolă are aerul unui tribunal al Inchiziției. Vigilența combinată a unui regim care nu glumește de loc cu veleitățile liberale și a unei biserici catolice care se crede încă în Evul Mediu, face ca publicul spaniol să fie „apărat" cu grijă de toate tentațiile nonconformiste și de toate viziunile care ar putea dăuna „salvării" sufletului său.

În lumina acestei situații, *Viridiana* a provocat scandalul bine cunoscut. Prezentarea sa la Festivalul de la Cannes 61 a pricinuit directorului general al cinematografiei, Munoz Fontan, care îl luase pe răspunderea sa, alungarea cu brutalitate din postul pe care îl ocupa. Autoritățile spaniole au făcut tot ce au putut pentru a împiedica difuzarea filmului în străinătate și el este și astăzi proscris pe teritoriul național: este interzis chiar să vorbești despre el, astfel încît filmul *nu există* la drept vorbind. Excelentul film al tînărului realizator Carlos Saura (profesor la Institutul de cinematografie) *Los Golfos*, remarcat la Cannes în 1960, n-a fost proiectat publicului decît la 3 ani după realizarea lui și într-un circuit foarte defavorabil, ceea ce echivalează cu o înăbușire: nonconformismul său în descrierea mizeriei materiale și morale a periferiilor populare a fost socotit primejdios. Prezentat în acest an la Veneția, *Cuando estallo la paz (Cînd a izbucnit pacea)*, primul film al lui Julio Diamante, debut promițător, a avut și el greutăți, ca o replică a „afacerii" *Viridiana*: s-a văzut în subiectul său (cearta între progermani și profrancezi



ACTRIȚA AMERICANĂ BETSY BLAIR (CARE NE-A VIZITAT ȚARA ÎN URMĂ CU CÎȚIVA ANI) A SUSȚINUT ROLUL PRINCIPAL ÎNTR-UN ALT FILM DE BARDEM: STRADA MARE.



IMAGINE DIN FILMUL BUN VENIT DOMNULE MARSHALL, REALIZAT DE L. BERLANGA.

CADRU SUGESTIV DIN FILMUL O DRAGOSTE FRUMOASĂ (REGIA: ALFREDO MATAS).



într-un mic sat din timpul războiului din 14—18), o aluzie la războiul civil; în consecinţă a fost interzis să se vorbească despre el şi nu a fost distribuit comercial pînă în ziua de azi.

NOUL VAL? NU-L CUNOSC

Vigilenţa cenzurii se exercită la fel de puternic şi asupra filmelor străine. Aşa se face că filmul francez din „noul val" *Cele 400 de lovituri*, aprobat fără îndoială pentru că a obţinut Marele Premiu al „Săptămînii cinematografului religios" din Valladolid, a fost victima unui ,,tratament" semnificativ : la ultimele imagini, în clipa în care tînărul protagonist soseşte la mare, s-a adăugat un comentariu liniştitor privitor la viitorul personajului. Un accident asemănător l-a avut şi *Rocco*: cuvintele finale ale lui Ciro au fost schimbate: din revoluţionare ele au devenit, graţie unui dublaj pus la cale de cenzură, dulcege, chemînd la o necesară încredere în Dumnezeu.

Anecdotă semnificativă: cu ocazia prezentării la Barcelona, în faţa unui parter de oficiali, a filmului *Jurnalul intim*, Zurlini a protestat public împotriva tăieturilor care au fost impuse mai înainte filmului său *Fata cu valiza*: a fost un mare scandal, spaniolii au ameninţat să rupă acordurile de coproducţii italo-spaniole dacă nu vor fi prezentate scuzele pe care Zurlini, de altfel, a refuzat să le ceară. Este oare necesar să adăugăm că de 25 de ani nu s-a prezentat nici un film sovietic, nici măcar vreunul din cele clasice?

CE SE FILMEAZĂ?

Revenit la Madrid, Bunuel se pregăteşte să turneze — în sfîrşit — un film în patria sa. Ca întotdeauna, Bunuel este foarte misterios cu proiectele sale: se spune că ar avea intenţia de a turna o nouă versiune a *Pămîntului fără pîine* (nimic nu s-a schimbat, se pare, în Hurde de 30 de ani încoace) şi o adaptare după „Divinas palabras", piesă celebră de Valle Inclan al cărei stil baroc şi expresionist pare să-i convină a priori. Totuşi, nici un proiect bunuelesc nu este confirmat pînă în prezent.

Bardem a decepţionat de cînd cu *Strada Mare;* a turnat de curînd un film în Argentina, *Inocenţii*, tratînd despre maşinaţiile unei familii burgheze, gata la orice pentru a scăpa de scandal; el a terminat filmul *Nu se întîmplă niciodată nimic* în care descrie revoluţia morală pe care o provoacă o tînără franceză foarte atrăgătoare (rolul este interpretat de Corinne Marchand), părăsită bolnavă într-un mic sat de către o trupă de teatru în trecere. Eclipsa lui Bardem pune în valoare pe compatriotul său Berlanga, care nu a încetat să progreseze de la un film la altul pînă la reuşita memorabilă din *Placido*, venit să confirme calitatea scheciului semnat de el în *Cele patru adevăruri*. Ferreri *(El cochecito)* este italian, să nu uităm, şi lucrează pentru moment în ţara lui de baştină. Cred că se pot pune serioase speranţe în Diamante şi mai ales în Carlos Saura: dar cînd vor putea ei oare turna din nou?

Tinerii critici şi cineaşti spanioli se plîng de faptul că nu pot vedea filme străine. Ei deplîng absenţa totală a unui sprijin pentru cinematografia de calitate...

Marcel MARTIN

NOI FILME POLONEZE

1. CAFENEA, LOC DE ÎNTÎLNIRE. REGIA: JAN RYBKOWSKI. SCENARIUL: MICHAL TONESKI. IMAGINEA: MIECZYSLAW JAHODA.

2 şi 3. SĂRBĂTOAREA MORŢILOR (ZADUSZKI, PARASTASUL ÎN TITLUL ORIGINAL) ESTE O NOUĂ REALIZARE A GRUPEI DE CREAŢIE „KADR" ŞI A CUNOSCUTULUI CINEAST TADEUSZ KONWICKI (CARE SEMNEAZĂ SCENARIUL ŞI REGIA FILMULUI). IMAGINEA APARŢINE LUI KURT WEBER.

4. CUŢITUL DIN APĂ. REGIA: ROMAN POLANSKI. IMAGINEA: JERZY LIPMAN.

5. VOCEA DE PE LUMEA CEALALTĂ. REGIA: STANISLAW ROZEWICZ. SCENARIUL: KORNEL FILIPOWICZ. IMAGINEA: WLADYSLAW FORBERT.

6. CU CENUŞĂ ŞI DIAMANT ACTORUL ZBIGNIEW CYBULSKI S-A CONSACRAT, ÎN ANUL 1958, CA UNUL DIN CEI MAI VALOROŞI INTERPREŢI CONTEMPORANI DE FILM. DUPA SCHECIUL DRAGOSTE LA DOUĂZECI DE ANI ÎN REGIA LUI A. VAJDA, ACTORUL A DAT VIAŢĂ UNUI INTERESANT PERSONAJ DIN REZISTENŢA POLONĂ, ÎN NOUL FILM PREZENTAT ANUL ACESTA LA CANNES, ARTA DE A IUBI.

7. BASTI LAJOS ŞI SZEGEDI ERIKA ÎN ÎNTUNERIC ÎN PLINĂ ZI.

8. ESZTERGELES CECILIA ÎN TUCSÖK.

9. UNA DINTRE CELE MAI CUNOSCUTE ACTRIŢE MAGHIARE, RUTKAY EVA (UN PAHAR DE BERE, POVESTEA UNEI NOPŢI STRANII).

10. SZEGEDI ERIKA ÎN ÎNTUNERIC ÎN PLINĂ ZI.

11. LANSENTERY MARIA ŞI TOTH KENEDER ÎN CÎNTAREA CÎNTĂRILOR.













NOI FILME MAGHIARE











CODIN LA PREMIERĂ

de vorbă cu profesorul... CODIN



COLPI RECOMPUNE, CU MIJLOACELE CELEI DE-A ŞAPTEA ARTE, SUGESTIVE TABLOURI DE EPOCĂ. IATĂ-I, ÎNTR-UN ASEMENEA TABLOU, PE COPIII PORTULUI DUNĂREAN.

Codin, filmul care a apărat la Cannes culorile Romîniei, s-a întors de pe Coasta de Azur cu două premii importante: Premiul juriului pentru cea mai bună adaptare cinematografică şi Premiul Comisiei Superioare Tehnice pentru desăvîrşita realizare tehnică a acestui film.

Ziariştii prezenţi la Festival au făcut ca, prin intermediul agenţiilor de presă, laudele aduse filmului *Codin* să fie cunoscute în lumea întreagă. În comentariile presei a fost de asemenea elogiată interpretarea tînărului actor romîn Alexandru Virgil Platon.

Trebuie spus de la început că Alexandru Platon este profesor de limba şi literatura romînă la liceul din Copşa Mică.

— Spune-ne profesore, cum ai devenit Codin?

— Întîi a fost Ezechiel, ba nu, plutonierul-major Duma, ori mai bine zis...

— Eşti bun să ne explici mai... clar?

Profesorul se conformează:

— Am urmat doi ani la Institutul de teatru (unde am jucat rolul Duma într-o ecranizare a unui fragment din „Negura" în regia lui Mircea Drăgan). Apoi m-am înscris la Facultatea de ziaristică, după care, răspunzînd unei statornice pasiuni, am devenit profesor. Cu multă bucurie însă am acceptat să joc în filmul *Setea*, realizat de acelaşi Mircea Drăgan, rolul lui Ezechiel.

— Apoi a urmat...

— ... *Codin*. Am studiat rolul cu foarte mare pasiune. Am încercat să le ofer elevilor mei o originală lecţie de literatură romînă pe „viu".

Profesorul Platon l-a interpretat pe „Codin" avînd reale emoţii de... şcolar.

— N-am să pot uita niciodată modul în care Colpi a ştiut să lucreze cu actorii, delicateţea şi sobrietatea sa, tenacitatea cu care a urmărit ideea de a transfigura — cinematografic — paginile lui Istrati. Modest şi prietenos, Colpi nu a căutat să ni se impună, nouă, interpreţilor, contînd numai pe prestigiul său de regizor şi tehnician de film. Lîngă un asemenea om prinzi aripi, nu te simţi nicidecum... mic.

— Ar fi şi greu, la cei 196 de centimetri ai dumitale!

Uriaşul Platon are un zîmbet bun, cald, de şcolar surprins cu vreo şotie... Ne mărturiseşte cu sinceritate că succesul obţinut la Cannes îl stimulează în munca sa de creaţie, dar recunoaşte că acest lucru îl şi obligă.

G. T.

DUPĂ LUNI DE ZILE ÎN CARE A STAT ASCUNS, CODIN (AL. PLATON) SE ÎNTOARCE ÎN COMOROFCA PENTRU A REVEDEA PE ADRIAN (RĂZVAN PETRESCU).



R. Iurenev:

„*Codin* — o concepţie romantică, unitară"

O etapă importantă în valorificarea moştenirii literare pentru cinematografia romînească o constituie fără îndoială filmul *Codin*, ecranizare recentă după romanul lui Panait Istrati.

Faptul că scriitorul care s-a născut în Romînia şi a închinat Romîniei cele mai bune opere ale sale, a scris în limba franceză şi a trăit cea mai mare parte a vieţii în Franţa a servit drept pretext pentru o coproducţie cinematografică romîno-franceză.

Trebuie să recunoaştem că experienţa tot mai răspîndită a coproducţiilor între diferite ţări este rodnică. Nu numai lărgirea pieţelor de desfacere, nu numai posibilităţile cooperării materiale reciproce şi manevrării libere a resurselor de producţie, ci şi legăturile culturale, schimbul de experienţă în creaţie, posibilitatea rezolvării comune a problemelor artistice şi sociale stau în faţa cineaştilor uniţi în vederea unei aşa-numite „coproducţii".

Producătorul francez Halfon, cunoscut din filmele *Hiroşima, dragostea mea*, *Absenţă îndelungată* şi din alte realizări semnate de Alain Resnais, Robbe-Grillet şi alţi reprezentanţi talentaţi din aripa stîngă a *noului val* francez, a devenit partenerul studioului cinematografic Buftea. Halfon a asigurat echipei de filmare peliculă color de bună calitate şi a invitat o serie de maeştri talentaţi ca regizorul Henri Colpi şi operatorii Weiss şi Charlet. Din partea romînească au participat scenaristul D. Carabăţ, compozitorul Theodor Grigoriu, pictorii scenografi şi majoritatea actorilor în frunte cu interpretul principal Alexandru Platon. Filmările s-au făcut în Romînia.

Romanul lui Panait Istrati „Codin" fusese scris în 1926, în perioada cea mai bună a creaţiei scriitorului. Tocmai în acei ani el şi-a cîştigat renumele de „Gorki al Balcanilor", renume pe care avea să-l compromită mai tîrziu, trădînd idealurile revoluţiei şi socialismului şi trecînd in tabăra reacţiunii. În prezent totuşi, după o trecere de decenii, cele mai bune lucrări scrise de Istrati renasc. Pe lîngă calităţile evidente ale lui „Codin" însă, romanul conţine complexităţi şi contradicţii ce trebuiau înlăturate de realizatorii filmului.

Scris sub forma unor amintiri ale eroului literar permanent al scriitorului, un fel de al doilea „eu" original — Adrian Zograffi — despre copilăria lui, romanul „Codin" îmbină un adevărat entuziasm gorkian faţă de forţa şi frumuseţea caracterelor umane originale cu ideile pesimiste despre invincibilitatea pasiunilor fatale, despre pieirea iminentă a tot ce caută să se smulgă din viaţa posomorîtă de toate zilele. Tablouri pline de prospeţime şi lumină, văzute parcă aievea cu ochii unui copil plin de talent, setos să priceapă sensurile vieţii, alternează în roman cu descrieri bolnăviciose de amănunţime ale unor ticăloşii, cruzimi, bestialităţi şi monstruozităţi.

Păstrînd particularităţile compoziţionale ale romanului şi toate situaţiile principale, scenariul scris de H. Colpi şi D. Carabăţ le-a atribuit armonie şi forţă cinematografică. Ireproşabilul gust artistic al regizorului Henri Colpi i-a permis să rezolve cu tact chiar şi scenele cele mai pline de groază. Înspăimîntătoarele convulsiuni ale bolnavilor de holeră, spuma coclită de pe buzele morţilor, bătaia sălbatică şi, în fine, moartea plină de chinuri a eroului, ucis de propria sa mamă — toate acestea sînt înfăţişate cu un simţ al proporţiilor adevărului şi detaliilor care nu se transformă nicăieri în naturalism grosolan, fără a şoca simţul estetic al spectatorului. Pe de altă parte, înfăţişînd în mod atractiv frumuseţile naturii romîneşti, regizorul nu cade în idilism şi sentimentalism. El găseşte poezia şi în amurgul verzui al lacurilor sălbatice acoperite de nuferi şi în uliţele roşcate, pline de praf, ale satului. Un rol de seamă îl joacă şi muzica simfonică scrisă de Theodor Grigoriu. Foarte variată din punct de vedere al melodiei şi al coloritului emoţional, ea este totuşi unitară în concepţia ei lirică, romantică, iar aceasta atribuie unitate şi integritate întregului film.

În film pot fi găsite şi scăderi. Nu sînt pe deplin reuşite, de pildă, personajele feminine. Uneori mi s-a părut că în înfăţişarea vieţii din Romînia de la începutul secolului, regizorul nu evită întotdeauna exotismul, ceea ce va fi observat mai ales de spectatorul romîn. Cu toate acestea, rezultatul general al realizării comune a cineaştilor francezi şi romîni este fără îndoială pozitiv. A fost creat un film interesant şi poetic cu caractere şi întîmplări originale neobişnuite.

doris abesser



FRANKA (DRAGOSTE DE SEPTEMBRIE) INTERPRETATĂ DE DORIS ABESSER.

cinema

PROFIL

Rememorîndu-i filmele, este imposibil ca Doris Abesser să nu ne apară în fața ochilor vie, surîzătoare sau încruntată, așa cum ne-a rămas din jocul de umbre și lumini proiectat pe ecranul de pînză, prin lentila scînteietoare a aparatului de proiecție.

Profesorul Mamlock era cel de-al șaselea film al actriței. „Sînt deosebit de fericită că am prilejul s-o interpretez pe Ruth — îi spunea ea unui gazetar în timpul turnării filmului — pentru că niciodată n-am reușit pe scenă să fiu Ana Franck. Ruth este un rol frumos, dar totodată greu".

Profesorul Mamlock, film binecunoscut spectatorilor noștri (realizat de Konrad Wolf, fiul dramaturgului Friederich Wolf, autorul piesei cu același nume) a adus imaginea unei Doris Abesser stăpînă pe o partitură ce se întinde pe mai multe game. Evoluția personajului Ruth începe de la zero grade, de la copilul adorabil și adorat căruia nimic nu i se refuză, căruia viața îi apare netedă și limpede ca oglinda de cristal din sufrageria confortabilului apartament al părinților. Dozajul dramatic începe însă o dată cu rîsul și nepăsarea inconștientă a adolescentei căreia nu-i vine să creadă că brutele în cămăși brune se vor atinge vreodată de domeniile materiale și umane ale tatălui său. Fetița care surîde printre ororile bandelor SS este, în concepția lui Konrad Wolf, un argument. Un argument împotriva atitudinii pasive, de așa-zisă neutralitate politică a profesorului, cumplit act de trădare care îl va duce la fatalul pocnet de pistol din ultima scenă a filmului. Drama pătrunde apoi fulgerător în viața adolescentei Ruth, cu brutalitate. Vă amintiți scena în care e izgonită din liceu? Chipul împietrit al fetiței care strînge la piept caietele și manualele pe care naziștii au scris „Jude"? Este punctul terminus al personajului, este prăbușirea unui surîs, o înțelegere mult prea tîrzie, de aceea și mult prea dureroasă. Doris Abesser a intuit că drama lui Ruth trebuie s-o întregească pe cea a profesorului Mamlock și de aici și succesul pe care l-a repurtat în acest film. Actrița a adunat în Ruth drama tuturor acelor fete care s-au simțit și considerat dintotdeauna germane și care dintr-o dată au fost aruncate de fascism în afara națiunii, în afara legii, în afara vieții.

Dragoste de septembrie, film realizat în regia unuia dintre cei mai reputați cineaști din Republica Democrată Germană, Kurt Maetzig, i-a adus actriței o mare popularitate.

Secretul succesului constă în seriozitatea cu care această tînără actriță a știut să dea viață pe ecran unei tinere fete germane contemporane. Rolul „Franka" din *Dragoste de septembrie* a dezvăluit publicului temperamentul meridional al unei actrițe care pare că și-a desenat gîndurile, senzațiile, pe celuloidul peliculei cinematografice. Naturalețea, caracterul franc al... Frankăi din *Dragoste de septembrie* și simplitatea mijloacelor artistice se pot rezuma în ultimă instanță la aceea că actrița este pe ecran ca în viață, voluntară, impetuoasă. Facem această remarcă pentru că drumul spre ecran al actriței n-a fost nici simplu și nici ușor. La 16 ani și-a descoperit vocația artistică, dar a trebuit să se închine în fața unui veto, sever și categoric dat de părinți. N-a abandonat. A studiat pedagogia, iar în anul al doilea a fost învățătoare practicantă. Ajunsă la vîrsta majoratului și-a impus voința și a devenit actriță. Ca și Franka din *Dragoste de septembrie*, Doris Abesser a luptat cu tenacitate pentru atingerea idealului.

În fișa biografică a actriței Doris Abesser, tipărită de studiourile „Defa", printre principalele calități enumerate se află simplitatea, *voința* și *puterea de muncă*. S-ar putea crede că meritul artistic al realizării personajului Franka se subțiază prin similitudinea personaj-actor. Adevărul este că tocmai aceste simbioze dintre omul actor și omul personaj sînt cele care duc la succese artistice, aici intervenind desigur intuiția regizorului care alcătuiește distribuția. Poate fi conceput filmul *Dragoste de septembrie* fără prezența tulburătoare a lui Doris Abesser? Firește. Dar majoritatea spectatorilor care au văzut filmul vor răspunde fără șovăială că îl preferă așa cum a fost realizat cu Doris Abesser. Un astfel de răspuns, e firește, mai mult decît un elogiu. Prezentă pe ecran și scenă, Doris Abesser este la 26 de ani una dintre speranțele actoricești ale filmului și teatrului german.

Da, într-adevăr, numele ei n-a făcut ocolul pămîntului. S-ar putea ca unii dintre cei care au citit aceste rînduri să facă un oarecare efort de memorie pentru a și-o aminti. Căci cine reține întotdeauna din genericele fugare ale filmelor toate numele protagoniștilor? Și totuși, numele lui Doris Abesser merită să fie reținut. Căci este asemenea stelei care răsare.

Atanasie TOMA



1. ÎN FILMUL DRAGOSTE DE SEPTEMBRIE EROINA TRĂIEȘTE UN CONFLICT PUTERNIC: ÎNCEARCĂ SĂ-ȘI STĂVILEASCĂ, CU DEMNITATE, SENTIMENTELE FAȚĂ DE LOGODNICUL SURORII EI.



2—3. DAR DRAGOSTEA EI E MAI PROFUNDĂ, BAZATĂ PE O ÎNCREDERE ȘI O PRINCIPIALITATE CARE-L SALVEAZĂ, ÎN ULTIMUL MOMENT, DINTR-UN MARE IMPAS, PE INGINERUL BERLINEZ.



4. ȘI IATĂ-LE PE CELE DOUĂ SURORI, ÎN INTERPRETAREA ACTRIȚELOR DORIS ABESSER (STÎNGA) ȘI ANNEKATRIN BÜRGER (DREAPTA), CONFRUNTÎNDU-ȘI ATITUDINILE DIFERITE FAȚĂ DE OMUL DRAG.





William Wyler

În toate istoriile mai noi ale cinematografiei, regizorul american William Wyler figurează alături de Orson Welles printre inovatorii principali ai vremurilor din urmă. Lor li se datorește tehnica specială de filmare grație căreia cîmpul obiectivului cîștigă o mare profunzime. Mulți vor ridica din umeri, părîndu-li-se, cum e și firesc la prima vedere, că aceasta nu reprezintă cine știe ce descoperire. Și totuși, Welles și Wyler au modificat radical condițiile reprezentării realității pe ecran — după expresia unuia dintre cei mai pregătiți și mai inteligenți esteticieni ai cinematografului. Nu e vorba de o simplă inovație tehnică, explică André Bazin. Pînă la utilizarea cîmpului cu adîncime, luminarea primului plan, a ceea ce se petrece imediat în fața noastră, ducea la scăldarea spațiului dindărăt într-o indistincție cenușie. Fatal atenția ne era îndreptată *obligator numai* asupra anumitor figuri și obiecte, *nu așa cum se întîmplă în viață*, unde ochiul se poate desprinde de unele elemente componente ale realității, chiar dacă ele îi sînt foarte apropiate și fixe, asupra altora îndepărtate, surprinzînd lucruri insolite etc. De fapt în imaginile cinematografice vechi, fără adîncime a cîmpului, ni se violenta procesul percepției, deformîndu-i-se desfășurarea naturală. De aici rezultă și senzația că realitatea contemplată pe ecran diferă de cea adevărată, fiind într-un fel *simplificată*, *raționalizată* artificial. Sîntem obligați tot timpul să privim *exclusiv* o suprafață care regizorul socotește că *trebuie* să ne intereseze. Realitatea își pierde o dimensiune și cine vede de pildă *Cei mai frumoși ani ai vieții noastre* (1946) de Wyler, înțelege imediat cît a cîștigat imaginea în autenticitate. Chiar de la începutul filmului un ofițer vine să se intereseze la o gară aviatică militară de cursele care-i repatriază pe foștii combatanți demobilizați. I se dau lămuriri. Între timp, în fundal așteaptă alți soldați și subofițeri. Ușa se deschide, intră și ies diferite persoane. Unul din viitorii eroi ai filmului, ostașul care și-a pierdut brațele și are în locul lor niște cîrlige metalice sosește la rîndul lui, chinuindu-se să închidă ușa și să-și ție sacul. Mai tîrziu, în scena cînd izbucnește bătaia din magazinul universal, imaginea cuprinde o mulțime de lucruri încărcate cu semnificația lor respectivă. În primul plan se desfășoară discuția dintre mutilatul de război și ipochimenul pornit să deplîngă „greșeala" pe care au făcut-o Statele Unite luptînd contra lui Hitler. Îndărăt, mai la dreapta, alt fost combatant, acum barman, servește clienții. Se observă însă că o face distrat și că ascultă atent, nu puțin iritat, convorbirea celor doi. Magazinul e plin. O mulțime de oameni circulă în planul doi, tîrguiește; sus, în fund, ca din cabina de comandă a unui vas, patronul se apleacă alarmat de îndată ce începe scandalul. Ochiul surprinde încîntat toate aceste detalii, are senzația că străpunge nu pînza ecranului, ci realitatea însăși, adîncimea ei plină de viață.

A devenit un exemplu clasic în cinematografia modernă scena din *Puii de vulpe* (1941), cînd Bette Davis, eroina filmului își ucide calmă bărbatul, lăsînd ca atacul de cord pe care i l-a provocat victimei să-și facă efectul. În fața noastră, în dreapta, femeia aceasta aprigă, calculată, avidă de avere, rămîne împietrită, cu fața luminată de o decizie inumană. Între timp, în stînga, în fundul holului, soțul bolnav (Herbert Marshall) încearcă zadarnic să urce scara interioară către camera lui. Sfîșiat de gheara morții, strînge convulsiv balustrada scării, face un pas, doi, se prăbușește. Fața nemișcată a femeii așteaptă acest zgomot: lovitura mortală s-a produs. Acum poate să îmbrace masca spaimei, să alerge desperată spre scară chemînd slugile.

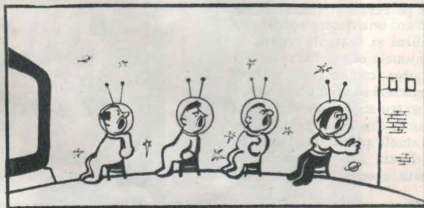
Wyler, ca Welles, n-a ajuns la nevoia utilizării adîncimii cîmpului din simple considerente formale. O dorință ascuțită de a da faptelor reprezentate pe ecran

FOTOGRAFIILE CU NUMĂRUL 1 ȘI 2 SÎNT DINTR-UN FILM DE MARE SUCCES REALIZAT DE WILLIAM WYLER: CEI MAI FRUMOȘI ANI AI VIEȚII NOASTRE.



Din „Sputnik Kino Festival"

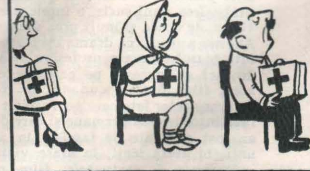




— CRETINILOR! SONO-O-O-RUL!!!

TELESPECTATORUL LA CINEMA.





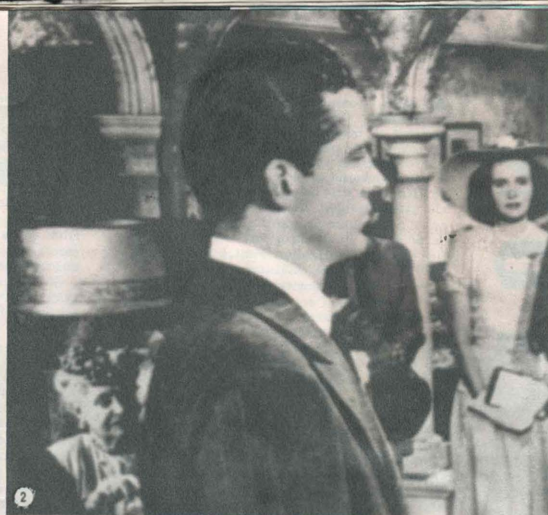
ASTĂZI RULEAZĂ UN FILM TRAGIC...

densitatea vieţii e prezentă de la început în creaţia lui. Poate nu încă destul de evidentă în *Erau trei* (1936) se recunoaşte în *Periferie* (1937) şi *Texas*.

Aceste două producţii aduc atmosfera culturală foarte caracteristică atunci epocii de triumf a New-Deal-ului (noul drum). Ca şi *Puii de vulpe*, *Periferie* pleacă de la o piesă a Lilianei Helmann, autoare dramatică reputată pentru interesul pe care-l arăta problemelor sociale şi ideilor progresiste. *Texas* e un „western" demitizat. Conţinînd toate elementele clasice ale genului, o lume supusă legii celui mai tare, cavalcade spectaculoase, bătăi cu pumnul şi cu pistolul în singurul saloon din localitate, printre sticle de gin, filmul lui Wyler le tratează cu un admirabil realism. La rădăcina conflictelor nu stă o puerilă luptă între buni şi răi, între coloniştii cinstiţi cu frica lui dumnezeu şi diferiţi bandiţi, ci o ciocnire frecventă în epoca pionieratului între crescătorii de vite şi fermieri. Cultivarea pămîntului stînjeneşte mişcarea liberă a uriaşelor turme de vite. La rîndul lor, acestea distrug adesea o muncă grea. Fermierii şi cow-boy-ii vor să se stîrpească reciproc. Unii nu sînt mai buni ca alţii şi metodele sînt cam aceleaşi (legea lui Lynch). Nici eroul principal, cavalerul pampasului, out-law-ul cu suflet justiţiar întruchipat de Gary Cooper nu e departe de modelul său real. E un gîligan, care rătăceşte fără vreo ţintă precisă şi căruia nu-i prea arde de lucru. Admirabil e construită însă figura „judecătorului". Acesta e patronul saloon-ului şi executorul magistraturii locale, rezumate la spînzurarea rapidă a oricui e învinovăţit că a vătămat interesele crescătorilor de vite. Individul, practic un beţiv învederat, care duce o existenţă de bandit, a fost colonel în războiul civil şi-şi ţine sabia la vedere deasupra capului, pe peretele dindărătul tejghelei. Păstrează un fel de bizară aspiraţie spre ceva superior. Tot ce a rămas omenesc în el hrăneşte o adoraţie de licean pentru o cîntăreaţă al cărei portret îl ţine la fel expus ca o icoană în saloon. Realistă e în filmul lui Wyler descripţia acestui mediu omenesc, notarea amestecului tulburător de brutalitate şi candoare, de ticăloşie şi demnitate, de trivialitate şi poezie. Regizorul filmează cîteva scene cu o intuiţie a adevărului excepţională (fascinaţia „judecătorului" în faţa unei şuviţe din părul idolului său, jena descurcăreţului cow-boy obligat să facă fetei care-i place „conversaţie") şi o stăpînire epică desăvîrşită (execuţia sumară după legea nescrisă a Texasului, incendierea satului şi a cîmpurilor de porumb, plecarea coloniştilor etc.).

O secţiune realistă şi mai decisă în viaţă aduce filmul *Periferie*. Aici contrastele sociale sînt subliniate cu duritate. La cîţiva paşi de poarta unei vile somptuoase se desfăşoară existenţa haimanalelor străzii, sfîrşitul sordid al gangsterului urmărit, întors în cartierul său şi dornic să-şi revadă mama şi fata pe care a iubit-o cîndva. Totul e tratat fără indulgenţă, iar lumea prezentată cu amintirea marei crize. Un arhitect zugrăveşte firme spre a putea trăi. O tînără fată bate de dimineaţa pînă seara drumurile manifestînd împotriva concedierilor din fabrici. Fratele s-a înhăitat cu vagabonzii din cartier. Spaţiul în care se desfăşoară acţiunea e organizat cu multă dibăcie, astfel încît să dea sentimentul sufocării. O fundătură mărginită dintr-o parte de poarta unei vile luxoase, cu portar galonat. Blocuri imense în jur, lăsînd să se vadă scări de serviciu murdare, cămăruţe infecte, coridoare mucede, calcane sinistre, afumate. Pe un palier de clădire neterminată — cazanul în care copiii străzii fierb cartofi. O ciocnire brutală are loc între lumea dinăuntrul zidurilor albei vile şi cea mizeră de afară.

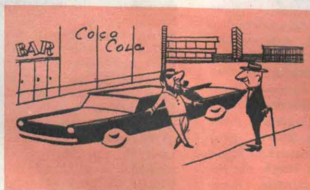
Puii de vulpe este o dramă crudă a dezumanizării pe care o cunoaşte Sudul o dată cu pătrunderea mentalităţii capitaliste în bătrînele familii patriarhale de plantatori. Întîlnim manifestîndu-se deschis spiritul acaparator, lipsa de scrupule şi bădărănia exemplarelor umane, pe care Faulkner le-a descris cu atîta luciditate în „Sartoris". *Moştenitoarea* (1949) capodopera lui Wyler, are o temă asemănătoare. *Cei mai frumoşi ani ai vieţii noastre* constituie o „întoarcere de pe front" şi atinge cu ascuţime critică nu puţine probleme dureroase ale societăţii americane postbelice. Paradoxal e că Wyler, deşi a urmărit să elimine orice artificialitate din imaginea cinematografică şi să facă din ecran o fereastră deschisă prin care privim direct viaţa aşa cum



se desfăşoară ea, n-a dispreţuit niciodată construcţia *teatrală* a cadrelor sale. *Puii de vulpe* şi *Moştenitoarea* sînt practic nişte tragedii şi în legătură cu ele s-a vorbit de Racine. Această matematică a încordării pasionale, Wyler o iubeşte şi o aplică în filmele sale. Teatralitatea n-o înţelege însă în filmarea unui spectacol, ci în încărcarea pînă la refuz a fiecărui cadru cu dramatism. Chiar în *Cei mai frumoşi ani ai vieţii noastre* aproape toate momentele sînt umplute de o mişcare pasională reţinută, dar intensă. Detaliile, cîte le cuprinde obiectivul, cuvintele cîte se spun, mişcările cîte se fac au o densitate deosebită. Mereu ai impresia că întreg cadrul trebuie să explodeze, nu mai poate suporta tensiunea interioară. Un exemplu admirabil e secvenţa mută cînd fostul pilot din *Cei mai frumoşi ani ai vieţii noastre*, rămas şomer, părăsit de nevastă, pornit să-şi caute norocul în alt oraş, se trezeşte brusc în cimitirul bombardierelor, se urcă la postul de comandă al unei asemenea uriaşe păsări moarte şi priveşte prin pereţii transparenţi ai cabinei de comandă, tabloul halucinant din jur. O atmosferă asemănătoare pluteşte tot timpul în filmul *Periferie* sau în ultimele acte din *Puii de vulpe*.

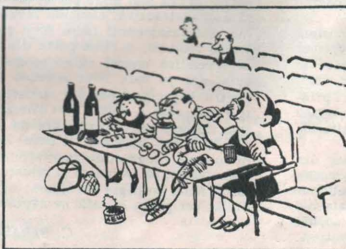
La Wyler se observă descurajant de net urmările amestecului producătorilor în creaţia regizorului. Adăugarea happy-end-ului şi a concluziei moralizatoare intervine cu o stridenţă crispantă. Aproape toate filmele lui Wyler au două finaluri. Unul, cel adevărat (sugestia că fratele eroinei va reface destinul gangsterului ucis în *Periferie*, cînd copiii străzii pomenesc de băiatul cu care trebuie să ştii a te pune bine la şcoala de corecţie, stingerea luminilor din teatru după moartea „judecătorului" în *Texas*, scena de pe aerodrom în *Cei mai frumoşi ani ai vieţii noastre)* şi altul, fals adăugat, pentru a satisface imperativul comercial şi spiritul politic conformist. Semnificativ e că filmele pot fi oprite la penultima secvenţă, fără să piardă nimic, ba dimpotrivă. Wyler a făcut şi ecranizări cuminţi *(Wuthering Heights* după Emily Bronte (1939), pelicule de propagandă *(Mrs. Minniver*-1942) sau pur şi simplu filme banale de reţetă comercială ca *Vandalul*, *Dodsworth*, *Ben-Hur* etc. Dincolo de ele se descifrează limpede arta unui creator autentic rezumată la cîteva calităţi fundamentale, simţul observaţiei realiste, forţa de caracterizare succintă, robusteţea construcţiei epice şi mai ales dramatice.

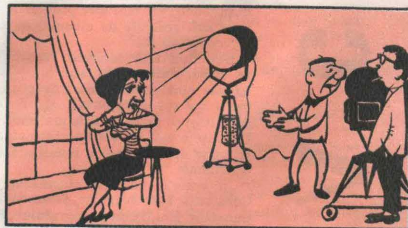
Ov. S. CROHMĂLNICEANU



— DE MULT ŢI-AI CUMPĂRAT MAŞINA ASTA?
— DE CÎND AM JUCAT ÎN ROLUL UNUI CERŞETOR...

— STĂM SĂ VIZIONĂM TOATE TREI SERIILE...





— NU PLÎNGE, DOM'LE!
— OARE N-AVEM LA MAGAZIE BOMBE LACRIMOGENE?

LA CINEMA, ÎN STAȚIUNI

A venit toamna. Stațiunile încep să se golească. După o odihnă binemeritată, oamenii se întorc la locurile lor de muncă, iar oaspeții ne părăsesc, pentru a se întoarce și unii și alții în număr sporit — la anul. Cum îi vor întîmpina atunci stațiunile noastre de pe litoral și din celelalte regiuni pitorești ale țării? Desigur, și mai bine decît în acest an. E o întrebare pe care trebuie să și-o pună de pe acum și Direcția rețelei cinematografice și difuzării filmelor. Pentru a o stimula, publicăm articolul alăturat.

Pe litoral, majoritatea filmelor rulează vara în grădini. Cum era deci și de așteptat, cea mai mare parte a spectacolelor cinematografice beneficiază aici de condiții favorabile, desfășurîndu-se în aer liber și uneori în decorul unei vegetații îmbietoare. Ceea ce pentru oamenii muncii aflați la odihnă pe Valea Oltului poate stîrni pe bună dreptate invidia, dacă sînt repartizați ceva mai sus sau ceva mai jos de Olănești. Pentru că numai la Olănești există și o grădină de vară, străjuită dintr-o parte de niște simpatici și semeți spectatori clandestini, cu veșmînt de cetină, care o întineresc și o înfrumusețează. Mai sus, la Călimănești, și mai jos, la Govora, proiecțiile cinematografice sînt găzduite numai în incinta înfierbîntată a sălilor închise.

Anul acesta au fost date în folosință încă două grădini noi pe litoral, una la Techirghiol și alta la Mamaia, aceasta din urmă special amenajată pentru spectacole de teatru și cinema, cu o capacitate de 1 200 locuri (scaune din siplex), încadrată de ziduri placate cu faianță specială, modernă, atrăgătoare și — cînd se aprind luminile — feerică.

Mai există, bineînțeles, și anumite riscuri... Urma, de pildă, să ruleze la Eforie Nord, într-o seară de iulie, *Misterele Parisului*, și în loc de 1 500 de bilete s-au vîndut 2 300, 800 de spectatori urmînd să stea „în picioare". Asta fără a mai socoti pe cei care pătrundeau în grădină pe sub panourile ce o împrejmuiesc. Fiindcă grădina de la Eforie Nord e înconjurată cu niște panouri care se cam clatină, deoarece sînt demontabile și obligă personalul acestui cinematograf să mai facă și nițică gimnastică înainte și după fiecare reprezentație.

În stațiunile de pe Valea Oltului filmele rulează, cum spuneam, în săli. Și între cele trei săli există multe asemănări de așezare, construcție și organizare. Toate funcționează în incinta unor clădiri vechi, care prezintă și pe dinăuntru și pe dinafară semne de incontestabilă uzură. Toate au o înclinație nesatisfăcătoare a dușumelelor, ceea ce îngreunează vizibilitatea pentru aproximativ trei sferturi din sală, iar cît despre balcoane mai spunem doar că pretind ocupanților să-și încerce cu multă seriozitate flexibilitatea gîtului. În sfîrșit, toate au mijloace îndoielnice de aerisire (vara) și de încălzire (iarna). La Călimănești ni s-a vorbit de 2 ventilatoare, — desigur timide, pentru că nu le-am văzut, nu le-am simțit; la Govora există două grătare în tavan, dar, ținînd cont că aici, ca și la Călimănești, acoperămîntul sălii e... hăt! aproape de cer, n-am sesizat binefacerile lor; la Olănești chestiunea se rezolvă în pauze, cînd se deschid toate ușile pentru o porție amăgitoare de aer proaspăt. Pentru cîteșitrele stațiuni se pune nu numai problema unor reamenajări interioare și exterioare a sălilor de cinematograf (ceea ce, pe la jumătatea lunii iulie, începuse să se facă la Călimănești prin introducerea unor scaune noi, și era oarecum pe sfîrșite la Olănești, prin reparațiile aduse dușumelei), cît mai ales problema amenajării unor săli speciale de cinematograf, moderne și confortabile.

Dar cum află cetățenii veniți la odihnă ce filme rulează în stațiunile respective? Afișele sînt mici și neatrăgătoare; dacă le cauți cu tot dinadinsul, sigur că le vezi, dar altfel se pierd de cele mai multe ori printre afișele mai vii ale spectacolelor de teatru și chiar ale diferitelor manifestări culturale ocazionale.

În general holurile cinematografelor din Constanța sînt îngrijite și amenajate corespunzător. Holul cinematografului „Republica" (unde s-au construit anul acesta instalațiile pentru ecran panoramic) te întîmpină cochet și cu gust. La Mangalia, însă, e foarte... curat pe pereți, probabil și datorită vigilenței personalului Casei de cultură, care patronează clădirea cu renumita ei fațadă pictată. Dar pe Valea Oltului citești multă mîhnire pe pereții holurilor de cinema. Realmente pustii (nici un afiș, nici o fotografie, nici un ornament) și cam înnegurați. În schimb, am numărat în sala cinematografului din Govora opt portrete ale actorilor noștri de film, din acelea urît desenate acum zece ani, care schimonosesc chipurile atît de bine cunoscute spectatorilor.

Și o întrebare: cum tolerează responsabilii grădinii „Ana Ipătescu" din Constanța și cinematografului „7 Noiembrie" din Olănești gunoaiele care se depun — în primul caz, în spatele cabinei de proiecție — în cel de-al doilea caz, lîngă una din ușile de evacuare?

Direcția difuzării filmelor a programat pentru sezonul de vară din stațiuni numai premiere cinematografice, ceea ce e o măsură foarte bună. După cum și organizarea periodică — la intervale de două săptămîni — a Festivalului filmului romînesc la toate cinematografele stațiunilor, e o inițiativă demnă de laudă. Cu acest prilej a fost prezentată în premieră coproducția romîno-franceză *Codin* care s-a bucurat de un binemeritat succes, înregistrînd cel mai mare număr de spectatori întîlnit aici la o singură reprezentație. La prima serie a Festivalului, de la începutul lunii iulie, au participat peste 25 000 de spectatori, dintre care aproximativ 12 000 la premiera filmului *Codin*. Grădinile de la Eforie Sud, Mangalia și Eforie Nord s-au dovedit cu acest prilej neîncăpătoare. Iată cifrele: 2 279 spectatori la Eforie Sud, 1 946 la Mangalia, 1 672 la Eforie Nord.

Programul de pe litoral a fost astfel alcătuit încît să asigure vizionarea celor mai noi filme și are un orar săptămînal ceva mai convenabil decît pe Valea Oltului, unde filmele se schimbă în medie de două ori pe săptămînă (ceea ce e puțin, ținînd cont de faptul că aici se mai dau și cîte patru reprezentații pe zi). La Călimănești, unde există și o tabără de pionieri și școlari, au loc și matinee speciale pentru copii, cu filme educative — ceea ce e foarte bine —, dar uneori aglomerate într-un soi de reprezentație strict documentară, care plictisește (ca în programul prezentat în zilele de 13—14 iulie a.c. care a cuprins: *Mărturii din perioada glaciară*, *Păsări sălbatice*, *Povestiri din lumea Mării Negre*, *Oltul străbate Carpații*. Nu e prea mult?)

Se mai întîmplă ca din diferite motive un film anunțat cu cîteva zile înainte, și deci așteptat de toată lumea, să fie înlocuit în ceasul al unsprezecelea cu altceva. La Mangalia, în zilele de 15, 16 și 17 iulie era programată producția americană *Elena din Troia*; a rulat, însă, producția spaniolă *Chiriașul*. Uneori, din diferite motive, anumite filme neprogramate și deci neașteptate de nimeni, să ruleze în una sau două reprezentații fulger. La Călimănești puteai citi, la 20 iulie, două ciudate afișe de mînă: „Numai azi, orele 15, rulează filmul *Lupii la stînă*. Mîine (o dată dimineața și o dată după-amiază — *n.n.*) rulează filmul *Marile speranțe*." În primul caz s-a considerat că e mai bine să se prezinte *Elena din Troia* la Constanța; dar spectatorii de la Mangalia au rămas astfel nemulțumiți. În cel de-al doilea caz, avem de-a face cu un fenomen din multe puncte de vedere criticabil, desigur (cine și cum pune la dispoziție asemenea filme peste program?), dar demn de luat în seamă. Într-adevăr, conținutul filmelor prezentate în această perioadă atît pe litoral cît și pe Valea Oltului se caracterizează, în cea mai mare parte, printr-o factură ușor distractivă, oarecum revuistică, care incită amuzamentul facil. E și firesc ca în aceste condiții, o bună parte din spectatori să revendice uneori chiar producții cunoscute, dar pe care le-ar revedea cu plăcere pentru superioritatea lor artistică. *Marile speranțe*, care a rulat la Călimănești, a atras desigur un număr mare de spectatori. Ne întrebăm dacă n-ar fi cazul ca pe lîngă premierele programate în stațiunile balneoclimaterice, să se indice și reluarea unor filme de mare prestigiu din cinematografia mondială, cel puțin o dată pe săptămînă.

C. PARASCHIVESCU

Pe Nicolae Enache l-am cunoscut mai de mult, din filmul *La mere* despre care am avut prilejul să vorbim recent, cu ocazia vizitei la redacție a Silviei Popovici, partenera sa de atunci.

Florentina Mosora s-a întîlnit cu ecranul ceva mai tîrziu, o dată cu turnarea filmului *Băieții noștri* (regizor Gh. Vitanidis). Același regizor a distribuit-o apoi în *Post restant* pentru ca, în urmă cu doi ani, să joace în *Sub cupola albastră* (regizor Gh. Tobias).

După *La mere*, regizorii (pe atunci debutanți) Mihu și Marcus au scris pentru talentatul lor coleg de institut, Nicolae Enache, un rol deosebit de interesant în acel film realizat după nuvele de Sahia: *Viața nu iartă*. Filmul — a cărei reprogramare ar fi oportună — era rodul muncii unor tineri cineaști care, imaginînd o coborîre în trecut, voiau să investească acest act de creație cu sensuri contemporane. Ei au dorit cu fervoare să-l impresioneze pe spectator și au utilizat capacitățile tehnicii filmului de a crea atmosferă pînă la exces, pînă la naivitate. Aparatul operatorului descoperea pe chipul tînărului Enache unghiuri neobișnuite, umbre de un ciudat tragism. O întreagă gamă de transformări lăuntrice se traducea printr-un singur gest, ori un singur cuvînt, cu simplitate și decizie. Mai tîrziu în *Furtuna* (regia Ivetici-Blaier) am regăsit aceste calități evidente, această economie de gesturi, știința (poate intuitivă) de a elimina din jocul său plastica desuetă a actorilor apăsați de teatralism.

În ceea ce o privește pe Florentina Mosora, am aflat, prin bunăvoința Direcției pentru difuzarea filmului, că sondajele întreprinse pînă acum o recomandă ca pe una dintre cele mai populare slujitoare ale ecranului nostru. Lucru care nu ne-a mirat: Florentina Mosora este... (pentru a constata asta nu e nevoie de statistici) o actriță frumoasă, arborînd ca pe un trofeu primăvăratic un surîs neostentativ și fiind, temperamental, o îndrăgostită de tinerețe și de lumină. Interpretînd o variată gamă de roluri, sîntem siguri că ar dovedi calități actoricești remarcabile „riscînd" un singur lucru: cronicarii cinematografici, vorbind despre ea își vor începe comentariile spunînd — în primul rînd — că e o actriță talentată și amintind ceva mai tîrziu că e frumoasă. Dar, din păcate, cu Florentina Mosora se întîmplă un lucru nefiresc: i se încredințează numai roluri tip, facilitînd plafonarea, gestica automatică. Astfel încît sîntem „nevoiți" să-i remarcăm în primul rînd frumusețea. În filmele de pînă acum actrița e o fată blondă (brună în realitate), acostată din secvență în secvență de tineri superficiali (dar cu un fond sănătos) pe care îi privește cu o teribilă asprime, apoi aceștia

FLORENTINA MOSORA
ŞI NICOLAE ENACHE

în vizită la cinema

îşi relevă calităţi sufleteşti care o mai îmbunează şi — cuplul amoros o dată realizat — tinerii fac minuni în producţie, acolo unde sînt repartizaţi. Se cîntă melodii (multe), lumini feerice bombardează pînza şi totul se sfîrşeşte. Oare? Pentru public încep comentariile: de ce actori îndrăgiţi sînt obligaţi să debiteze texte palide? (ca să fim amabili ne-am oprit la acest cuvînt). Şi în *Băieţii noştri* şi în *Post restant* sînt lucruri bune, dar partiturile eroinei principale nu i-au putut oferi acesteia prea mult.

Încheiem consideraţiile pe care ni le-am îngăduit, afirmînd că Florentina Mosora poate interpreta roluri complexe, care să-i solicite calităţile evidente. Păstrăm convingerea că aceste roluri i se vor oferi.





Dar iată un pretext pentru convorbirea noastră:

— Ce rol aţi voi să realizaţi?

— Rolul unui om de ştiinţă. Al unei femei preocupată de mari probleme, care să-i semene neuitatului Gusev din *Nouă zile dintr-un an*. De altfel, trebuie să vă spun că marea mea pasiune e...

— ... filmul!

— Nu, matematica.

Semnatarul acestei rubrici a fost literalmente stupefiat de „marea pasiune" a Florentinei Mosora, care e asistentă la o catedră de biochimie a Facultăţii de medicină. Şi totuşi...

— Nu visaţi să jucaţi seară de seară, pe scena unui teatru?

— Nu. Îmi iubesc profesiunea, am făcut totul ca să o practic. Zîmbiţi? O, nu, n-am fost o „tocilară". Teatrul cere o disciplină intelectuală deosebită, un ritm care nu se obţine numai prin simpla dorinţă de a te depăşi. Cred însă că poţi face foarte bine film trăind — dacă nu sună pretenţios — în viaţă, implicit în actualitate. Dacă-mi doresc ceva, atunci vreau să primesc o muncă de cercetare concretă, în laboratoarele facultăţii.

Nicolae Enache îşi doreşte — e nevoie s-o mai spunem — acel rol de frumuseţe romantică în care să-şi pună în valoare aptitudinile care l-au consacrat ca pe un ideal interpret de roluri încarnînd personaje pozitive. Privindu-l, ai impresia — mai apoi certitudinea — că ai întîlnit un băiat de nădejde, un tînăr în care crezi, în privirea căruia găseşti un reazem.

— Să vă spun de ce cred eu că — uneori — actorii ori nu înţeleg precis viziunea regizorului, ori nu sînt ajutaţi să ajungă la această înţelegere. Am convingerea că regizorul trebuie să fie şi un bun actor. Desigur, nu pentru a susţine vreun rol în propriul său film (deşi, nu e nimic grav în aceasta, ba uneori, dimpotrivă), ci pentru a *vedea* mişcarea actorului cu anticipaţie, recompunînd-o singur, deşi nu pentru sine. Actorul trebuie să fie convins de cerinţele regizorului şi — nu neapărat în scene cheie — soluţiile i se pot sugera. În plus, cred că un ajutor de nădejde ar trebui să-l primească din partea criticii de film.



Florentina Mosora: „Marea mea pasiune e ...matematica"



Nicolae Enache: „Filmul nu se poate lipsi de romantism şi de tinereţe."

— Şi nu-l primeşte?

— Ba da, dar...

În sprijinul colegului său, continuînd ideea, a venit Florentina Mosora:

— Nu totdeauna se ştie cu claritate *pentru cine* e scrisă cronica de film. E un amestec de modalităţi. În simple prezentări a naraţiunii filmului se integrează şi aprecieri asupra interpretării, iar în cronicile propriu-zise se comentează numai cadrul *istoric*, dar se neglijează tocmai aspectul — aş zice profesional — al problemei: în ce măsură regizorul şi actorii şi-au făcut datoria? Trebuie făcută o delimitare precisă între cronica de specialitate şi textele de reclamă (în genul programelor de sală).

...Dar să ne întoarcem de acolo de unde am plecat: de la rolul cel mai drag.

— Sînt sigur, spune Nicolae Enache, că nu voi uita filmările pentru *La mere* oricîte alte filme mă vor solicita. Eram o echipă entuziastă de prieteni, de colegi şi acolo, la Rucăr, într-un peisaj de o frumuseţe unică, trăiam bucuria muncii, cuprinşi de vraja ameţitoare a filmului. Eram puţini, aparatele nu erau nici ele prea multe, cu machiajul nu prea ne-am bătut capul şi totuşi, rezultatul a fost bun. Filmul nu se poate lipsi de romantism şi de tinereţe....

★

Venind în redacţia noastră ca într-o casă a lor, „ajutîndu-ne" să instăpînim o atmosferă familiară în convorbire, Florentina Mosora şi Nicolae Enache ne-au dovedit că simpatia cu care îi înconjoară iubitorii filmului e cu totul îndreptăţită...

Gheorghe TOMOZEI

oleg strijenov



Printre oaspeţii recentului Festival al filmului de la Moscova, între vedetele asaltate de reporteri şi fotografi, un tînăr blond evita să atragă atenţia asupra sa, căutînd să-şi facă în primul rînd datoria de gazdă. Neverosimil de modest, Oleg Strijenov e într-adevăr, în viaţa de toate zilele, departe de imaginea romantică, strălucitoare, cu care ne-au familiarizat mai toate filmele sale.

Se împlinesc în curînd zece ani de cînd numele unui tînăr actor necunoscut a răsărit pe firmamentul celebrităţii cu primul său rol cinematografic: înflăcăratul şi popularul erou al romanului „Tăunul" de Ethel Voynich, în ecranizarea realizată de regizorul Aleksandr Fainţimer. Un rol ce ar fi putut da multă bătaie de cap chiar unui actor cu experienţă, fusese dus la capăt cu neaşteptată spontaneitate de proaspătul absolvent al şcolii dramatice „Boris Şciukin", care jucase doar o singură stagiune pe scena teatrului rus din capitala R.S.S. Estone. Publicul fusese fascinat de privirea albastră, de o poetică nevinovăţie şi de tinereţea naivului Arthur, plină mai apoi de o incandescentă patimă revoluţionară, aceea a luptătorului pentru libertatea Italiei.

Consacrat „peste noapte" actor de film, Oleg Strijenov a avut însă de luptat cu propria sa izbîndă. Aşa cum se întîmplă adeseori, amintirea primului său succes, figura romanticului Arthur-Tăunul îi determina pe cineaşti să-l îngrădească în limitele unui singur gen de roluri. Interpretat cu avînt şi multă forţă dramatică, personajul tînărului boxer şi revoluţionar Felippe Rivera din filmul *Mexicanul* — adaptare realizată de Vladimir Kaplunovski după cunoscuta povestire de Jack London — nu a adus prea multe lucruri noi în arta lui Strijenov.

Prilejul de a-şi pune în aplicare aceste intenţii i-a fost oferit de un om din aceeaşi generaţie cu el, regizorul Grigori Ciuhrai. Încredinţîndu-i rolul titular din filmul *Al 41-lea*, regizorul debutant a dovedit o rară perspicacitate. Răsunetul mondial obţinut de cea de-a doua ecranizare a nuvelei lui Boris Lavreniev se datorează în bună măsură interpretării mature şi originale a lui Oleg Strijenov. Figura ofiţerului alb şi-a dezvăluit prin arta lui Strijenov întreaga complexitate, tot hăţişul de contradicţii care-l măcinau pe iubitul fetei-soldat Mariutka. Claritatea mesajului acestui film, forţa lui de convingere se bazează în primul rînd pe bogăţia de nuanţe folosite de Oleg Strijenov în descrierea omului care, în ciuda unei firi nobile, a unor sentimente curate şi pline de poezie, rămîne în mod obiectiv un reprezentant al lumii în declin, sărac şi limitat în comparaţie cu generozitatea şi avîntul naivei şi „asprei" Mariutka.

Aceeaşi prejudecată care îl consacrase pe Strijenov „erou romantic" l-a adus pe actor, pentru multă vreme de atunci încoace, în lumea „eroilor literari". Reuşitele au fost inegale. Dacă rolul lui Bestujev, eroul filmului *Poveste nordică* după romanul cu acelaşi nume al lui Konstantin Paustovski nu s-a deosebit prin densitate psihologică şi relief, fermecătorul Petea Griniov din nuvela lui Puşkin „Fata căpitanului" a găsit în Oleg Strijenov interpretul ideal. Substratul de fină şi tandră ironie specific puşkiniană răzbate printre „rînduri" în jocul actorului chiar şi în scenele desuet romantice sau tragice.

Era nevoie de multă inteligenţă pentru a sugera naivitatea acestui „băiat al mamei", care, în focul unor evenimente istorice, aproape de neînţeles pentru el, se maturizează şi se înalţă pe o treaptă superioară de conştiinţă.



Chipul aproape legendar al lui Afanasi Nikitin, neguțătorul rus care a pătruns primul în fabuloasele ținuturi ale Indiei, i-a oferit lui Oleg Strijenov prilejul de a călători — pentru a participa la realizarea coproducției sovieto-indiene *Călătorie pestre trei mări* și această experiență i-a prilejuit actorului explorarea unor domenii noi. Nu este vorba doar de performanța de a cuprinde o durată mare din biografia eroului, de la tinerețe pînă la apusul vieții, cu toate că nici aci Strijenov nu s-a bizuit numai pe meșteșugul machiorului. Subtilitatea interpretării s-a exercitat însă mai ales pe linia conturării specificului național al personajului. În voce, în mișcare, privire, trăiesc trăsăturile omului rus: cordialitate și bunătate, bărbăție și răbdare, sete de dragoste și de cunoaștere.

Nu mai puține eforturi artistice i-a pretins lui Oleg Strijenov dezvăluirea dramei (mai măruntă în aparență, dar determinată de aceleași imperative ale unei lumi închistate care închide orice perspectivă omului handicapat de inferioritatea sa socială) a Visătorului din filmul *Nopți albe*. Dedublarea personajului dostoievskian se produce în filmul realizat de Ivan Pîriev cu ajutorul capacității lui Strijenov de a cuprinde o gamă nesfîrșită de sentimente și manifestări contradictorii, de la exaltantele aventuri din vis, la sfîșietoarea tristețe a idilei nereușite de pe cheiurile Nevei, scăldată în lumina stranie a solstițiului.

Lipsea în palmaresul lui Oleg Strijenov un personaj din viața de azi a oamenilor sovietici.

Încredințîndu-i rolul căpitanului Dudin din filmul *Viața e în mîinile tale*, regizorul Nikolai Rozanțev i-a permis actorului să demonstreze că nu e mai puțin dotat cu calitățile necesare pentru a da viață chipului familiar și modest al contemporanului nostru, constructor al comunismului.

Experiența unui nou rol interpretat în filmul *Lașul* al regizorului ceh Jiri Weiss, a îmbogățit paleta lui Oleg Strijenov cu o nuanță nouă. Nota de interiorizare ce caracterizează interpretarea dată de el partizanului sovietic face ca personajul să trăiască intens tragedia oamenilor dintr-un sat din munții Cehoslovaciei.

Oleg Strijenov, actorul îndrăgit și admirat cu mult dincolo de hotarele țării sale, nu și-a făcut însă un ideal din celebritate.

Deci al „41-lea" din filmul lui Ciuhrai — Oleg Strijenov — are toate șansele să devină, între tinerii slujitori ai ecranului sovietic — întîiul...

Ana ROMAN



1. DAMA DE PICĂ, ECRANIZARE-SPECTACOL DUPĂ PUȘKIN I-A PRILEJUIT LUI STRIJENOV RELEVAREA UNOR CALITĂȚI DRAMATICE NEOBIȘNUITE.

2. PE ACEST BĂTRÎN DIN NOPȚI ALBE ÎL TRĂDEAZĂ NUMAI... MÎINILE CĂ NU E ALTUL DECÎT OLEG STRIJENOV.

3—8. IMAGINI DIN DAMA DE PICĂ (3), NOPȚI ALBE (4 ȘI 5), AL 41-LEA (6) ȘI DUELUL (7—8).

9. HERMAN DIN DAMA DE PICĂ ÎNTR-UN CADRU DE O PLASTICĂ DESĂVÎRȘITĂ.

GINO CERVI — apare din nou alături de Fernandel în *Regele Dagobert*. Tandemul Cervi — Fernandel a devenit celebru în urma filmelor *Don Camillo* şi *Schimbarea gărzii*.

■

GINA LOLLOBRIGIDA — se află la Londra unde joacă în primul ei film englez, regizat de Basil Dearden, *Femme en paille*.

■

SOPHIA LOREN — deţine rolul principal în noul film *Eri, azi şi mîine*, o realizare a lui Vittorio de Sica, în care îl va avea ca partener pe Marcello Mastroianni.

■

SYLVA KOSCINA — după terminarea filmului *Brutarul din Veneţia* a plecat la Paris pentru a juca în filmul lui Franju, care-l readuce pe ecrane pe celebrul erou cinematografic romantic, *Judex*.

■

ROSANNA SCHIAFFINO — a fost solicitată de Mauro Bolognini să filmeze în *Corupţia*.

■

GEORG LEOPOLD din R.D. Germană a realizat filmul *Oh, tineretul ăsta*. Interpreta principală este tot frumoasa Angelica Domröse.

■

O IUBESC PE LUIZA e filmul în care Shirley MacLaine va avea drept parteneri celebrităţi de talia lui Yul Brynner, Laurence Harvey, Gene Kelly, Robert Mitchum, Fred Mac Murray şi alţii. Filmările au loc la Washington, Londra şi Paris.

■

BORIS ŞCIUKIN se intitulează filmul documentar sovietic închinat artei minunate a lui Boris Şciukin, primul actor care a interpretat pe scenă şi pe ecran rolul lui Lenin.

■

STELELE DE CRISTAL — premiu ce se acordă anual de către Academia franceză de cinema — a fost obţinut în acest an de către actorii Romy Schneider, Anna Karina şi Serge Reggiani şi de regizorul Nico Papatakis.



DIN NOU SOPHIA LOREN, DE DATA ACEASTA ÎNTR-UN ROL CLASIC: XIMENA DIN ECRANIZAREA CELEBREI OPERE CORNELLIENE, CIDUL. IATĂ O COMPOZIŢIE INTERESANTĂ CE NE VORBEŞTE DESPRE VIRTUŢILE PLASTICE ALE FILMULUI REALIZAT ÎN AUSTERUL DECOR DIN PENINSULA IBERICĂ.

CU OCAZIA PREMIEREI UNUIA DIN RECENTELE SALE FILME PUBLICUL I-A FĂCUT O CĂLDUROASĂ PRIMIRE POPULAREI ACTRIŢE ITALIENE SOPHIA LOREN.





JEANNE MOREAU ŞI JEAN-PAUL BELMONDO APAR ÎMPREUNĂ ÎN NOUL FILM FRANCEZ COAJA DE BANANĂ REALIZAT DE MARCEL OPHÜLS (CARE A DEBUTAT CU UN SCHECI ÎN FILMUL DRAGOSTE LA 20 DE ANI.





ACTRIŢA BULGARĂ LILI DONEVA, CUNOSCUTĂ PUBLICULUI NOSTRU DIN PELICULA POLIŢISTĂ DINTELE DE AUR.



MARIO MONICELLI, REGIZORUL VALOROSULUI FILM MARELE RĂZBOI, A REALIZAT, ÎMPREUNĂ CU O ECHIPĂ DE INTERPREŢI CUNOSCUŢI, O PAGINĂ CINEMATOGRAFICĂ DIN ISTORIA MIŞCĂRII MUNCITOREŞTI ITALIENE, TOVARĂŞII. DIN DISTRIBUŢIE FAC PARTE: MARCELLO MASTROIANNI, FOLCO LULLI, RENATO SALVATORI, ANNIE GIRARDOT, BERNARD BLIER, FRANÇOIS PERRIER.



ci ne ma

SECVENȚE



GINA LOLLOBRIGIDA A PRIMIT „PANGLICA DE ARGINT", PREMIUL TRADIȚIONAL CARE SE CONFERĂ ÎN FIECARE AN CELOR MAI BUNI INTERPREȚI ITALIENI. LOLLOBRIGIDEI I-A FOST CONFERITĂ ACEASTĂ DISTINCȚIE ÎN URMA REALIZĂRII ROLULUI PAULINEI BORGHESE ÎN FILMUL VENUS IMPERIALE.

O NOUĂ COMEDIE SE REALIZEAZĂ ÎN ACESTE ZILE ÎN STUDIOURILE HUNNIA DIN BUDAPESTA. FILMUL DIPLOMATUL GOL, DIN CARE PUBLICĂM ACEASTĂ FOTOGRAFIE. FILMUL ÎI ARE CA PROTAGONIȘTI PE MARKUS LASZLO ȘI KRENCSEY MARIANA ȘI CONSTITUIE O VIRULENTĂ SATIRĂ LA ADRESA NEOCOLONIALISMULUI.



ACEASTĂ TÎNĂRĂ SURÎZĂTOARE ESTE GEORGIA MOLL, INTERPRETA FILMULUI LAURA NUDA REALIZAT DE REGIZORUL ITALIAN NICOLO FERRARI.

PRODUCȚIA STUDIOURILOR 20-TH CENTURY FOX, JURNALUL ANNEI FRANK REDĂ PE PELICULĂ PAGINI IMPRESIONANTE DIN ZGUDUITORUL DOCUMENT DE ACUZARE AL FASCISMULUI. SCENĂ DIN FILMUL REALIZAT DE GEORGE STEVENS.



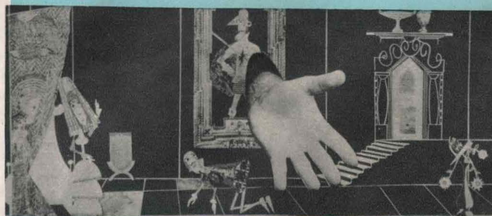
POPULARUL ACTOR FRANCEZ FERNANDEL ȘI FIUL SĂU FRANK AU APĂRUT DE CURÎND ÎMPREUNĂ ÎN FILMUL CU MUZICA ÎNAINTE! FERNANDEL-TATĂL ȘI FIUL AU FOST ÎNTÎMPINAȚI LA CINEMATOGRAFUL CHAMPS-ELYSÉES DE CĂTRE MEMBRII ORCHESTREI CHARENTON-LE-PONT. (ÎN STÎNGA LUI FERNANDEL, DIN PROFIL, FIUL SĂU FRANK).



ANNA KARINA O INTERPRETEAZĂ PE ȘEHEREZADA ÎNTR-O NOUĂ VERSIUNE A FABULOASELOR O MIE ȘI UNA DE NOPȚI, FILM REALIZAT DE REGIZORUL FRANCEZ PIERRE GASPARD-HUIT, PE PELICULĂ DE 70 MM.



ACEST INSTANTANEU FOTOGRAFIC A SURPRINS-O PE SONIA HENIE LA CUMPĂRAREA UNUI TABLOU ÎNTR-O GALERIE DE PICTURĂ. CITITORII MAI VÎRSTNICI ȘI-O AMINTESC FĂRĂ ÎNDOIALĂ PE EXCELENTA PATINATOARE ȘI ACTRIȚĂ NORVEGIANĂ DE FILM CARE ȘI-A PETRECUT APROAPE ÎNTREAGA VIAȚĂ ARTISTICĂ PE PLATOURILE HOLLYWOOD-ULUI.



UN INTERESANT SCURT METRAJ POLONEZ DE ANIMAȚIE, DON JUAN, REALIZAT DE REGIZORUL JERZY ZITMAN.

CUBA





cinema
MERIDIANE

CINEMATOGRAFIA CUBANEZĂ SE AFLĂ ÎN PLIN PROCES DE DEZVOLTARE. O BUNĂ PARTE DIN FILMELE REALIZATE DE I.C.A.I.C. (INSTITUTUL CUBAN PENTRU ARTĂ ŞI INDUSTRIE CINEMATOGRAFICĂ) SÎNT INSPIRATE DIN LUPTA EROICĂ A POPORULUI, DUSĂ ÎMPOTRIVA DICTATURII LUI BATISTA ŞI A IMPERIALIŞTILOR NORD-AMERICANI.

FILMUL REALENGO 18 (PE CARE VI-L PREZENTĂM ÎN FOTOGRAFIILE 1 ŞI 2) REMEMOREAZĂ TUMULTUOASELE EVENIMENTE ALE REVOLUŢIEI.

HISTORIA DE LA REVOLUCION (FILM DIN CARE SURPRINDE UN MOMENT FOTOGRAFIA CU NR. 3), REGIZAT DE TOMAS GUTIERREZ ALEA, EVOCĂ EPISOADE EROICE ALE LUPTEI DE ELIBERARE.



cinema
TELEVIZIUNE

emisiunea cu cel mai mare număr de SPECTATORI

Spectacolele de varietăţi ale televiziunii — emisiunea cu cel mai mare număr de spectatori — suportă comentariile cele mai exigente.

Fiecare telespectator, invitat — seară de seară — la final de emisie să comunice ce nu i-a plăcut şi ce ar dori să mai vadă, se simte imediat coautor la programul televiziunii în general şi la programele de varietăţi în special.

Spectatorii care revendică de la emisiunile de varietăţi inedit, spectaculos, atractivitate, umor, nu manifestă pretenţii nerealiste. Dar, se cuvin ştiute cîteva din dificultăţile nu mai puţin realiste, nu mai puţin obiective ale muncii de concepţie şi ale perioadei de realizare a unui astfel de spectacol.

Emisiunile de varietăţi se pregătesc într-un timp relativ scurt, după un program riguros. Trei săptămîni înainte de ziua emisiei se fixează ce va cuprinde spectacolul; două săptămîni înainte de ziua emisiei se taie „panglica inaugurală" a repetiţiilor.

Notaţi! În aceste două săptămîni se cer făcute: orchestraţiile pentru tot materialul muzical, repetiţiile cu orchestra, repetiţiile de mişcare etc.

Spre a stabili mai exact gradul la care îi solicită pe realizatori o emisiune de varietăţi, precizez că Teatrul de Estradă montează un concert-spectacol cu personal artistic propriu în două-trei luni de repetiţie.

Cînd acuzăm lipsa de timp, are cine să ne aducă aminte că folosim la varietăţi numere gata preparate. Într-adevăr, 15—20% din conţinutul programului de varietăţi îl constituie numerele muzicale, acrobatice, de prestidigitaţie pregătite dinainte. De cele mai multe ori şi acestea se cer însă adaptate nevoilor dramatice ale pretextului, decupajului, condiţiilor tehnice de scenă.

Spre deosebire de programele transmise din studiou, la varietăţi nu au loc repetiţii cu aparatele de luat vederi (camerele de televiziune), şahistic exprimîndu-ne, din criză de timp.

Regizorul face deci reportajul televizat al propriului său spectacol. Există, fireşte, în prealabil, un decupaj mintal. Prima lui verificare înseamnă însă emisia.

Fără îndoială se poate afirma că există o experienţă pozitivă a emisiunilor de varietăţi de pînă acum. Televiziunea a antrenat în spectacolele de acest gen o seamă dintre interpreţii de frunte ai scenelor noastre: Ion Finteşteanu, Gr. Vasiliu-Birlic, Valentin Teodorian, Gabriel Popescu, Iolanda Mărculescu, Ionel Budişteanu şi alţii. Unii din ei au consimţit la apariţii neconforme cu preocupările profesionale de „tradiţie": Ion Finteşteanu a cucerit adeziunea caldă a spectatorilor care au descoperit în profilul acestui mare actor resurse generoase de fin cupletist. Valentin Teodorian şi Iolanda Mărculescu şi-au pus căldura şi limpezimea glasurilor în serviciul muzicii uşoare. Ca să nu mai amintim o serie întreagă de balerini — Gabriel Popescu, Irinel Liciu, Ileana Iliescu, Magdalena Popa, Stere Popescu — consacraţi în genul clasic — care au cucerit elogii şi aplauze pentru momente de dans modern. Nu este un secret pentru nimeni că un bun număr de varietăţi, după ce există ideea şi rezolvarea lui, se repetă multe săptămîni. Aceste săptămîni de repetiţii şi le poate permite numai un teatru care ţine apoi afişul spectacolului cîteva luni din stagiune.

Din păcate, Circul de Stat refuză solicitările televiziunii, văduvind în repetate rînduri programele de varietăţi de prezenţa numerelor de circ ale artiştilor romîni şi străini. În domeniul dansului modern se resimte cel mai mult lipsa unui punct de vedere contemporan, a unei concepţii îndrăzneţe, optimiste, care să îmbine graţia cu dinamismul şi să contracareze improvizaţia coregrafică de contrabandă.

Sigur că, într-o măsură, cele spuse mai înainte nu scuză calitatea mediocră a unora din emisiunile de varietăţi (mai ales în ceea ce priveşte textul comperajului, a montării spectacolului pe o idee artistică etc.). Televiziunea este încă datoare publicului la acest capitol. Şi ea va trebui să găsească cît de curînd cea mai bună cale pentru a mulţumi zecile de mii de telespectatori care nu de puţine ori au fost dezamăgiţi de această emisiune mult dorită.

Valeriu LAZAROV

La 70 de ani de la naşterea poetului

MAIAKOVSKI:

„MESERIA DE SCENARIST ESTE DE ACEEAŞI ESENŢĂ CU ACEEA DE POET"

MAIAKOVSKI ŞI FILMUL

Arta cinematografică se înscrie printre cele trei mari pasiuni ale lui Maiakovski, după literatură şi pictură. Marele poet şi-a dedicat mult timp şi energie activităţii pasionate de regizor şi actor de cinema.

În anul 1918, la numai 25 de ani, Maiakovski era autorul a trei filme (în calitate de scenarist, regizor şi interpret al rolului principal): *Născut nu pentru bani*, *Domnişoara şi huliganul* şi *Încătuşată în film*. Aceste filme au rulat pe ecrane cîţiva ani la rînd, bucurîndu-se — după cum relatează cronicile — de un mare succes de public.

În *Născut nu pentru bani* (o ecranizare a romanului „Martin Eden" de Jack London), Maiakovski interpreta rolul lui Ivan Nov. *Domnişoara şi huliganul* era o adaptare a povestirii *Învăţătoarea muncitorilor* de Edmondo de Amicis, iar *Încătuşată în film* era mai degrabă o demonstraţie a posibilităţilor tehnice de care dispune arta cinematografică, de îmbinare a convenţionalului cu realul, avînd la bază un roman de dragoste între „steaua" filmului (în rolul căreia a jucat Lili Brik) şi un artist (interpretat de Maiakovski). Filmul se definea ca o satiră usturătoare la adresa cinematografiei şi artei burgheze.

După anul 1918, contribuţia lui Maiakovski la dezvoltarea cinematografiei sovietice ţine aproape în exclusivitate de domeniul scenariului şi teoriei cinematografice. La realizarea unor filme după scenariile sale, poetul a participat doar în calitate de consultant. Unele proiecte de a lucra în calitate de actor au rămas nerealizate din motive independente de voinţa sa. Astfel sînt cunoscute tratativele purtate de Maiakovski la Paris cu celebrul regizor francez René Clair privind realizarea în Franţa a unui film sonor după un scenariu propriu („L'idéal et la couverture") în care poetul urma să interpreteze rolul personajului principal, pe nume... Maiakovski.

În scrisorile poetului, ca şi în articolele şi cuvîntările despre film se fac adesea menţiuni interesante privind activitatea sa în domeniul cinematografiei, comentînd cu precădere filme realizate după textele sale, privind munca asupra scenariilor cu indicaţii sugestive („montarea cadrelor şi nu dezvoltarea continuă a subiectului") şi mai ales privind „principiile" sale cinematografice raportate la problemele cinematografiei moderne.

Scenariile din perioada de maturitate — scrise în special între 1926 şi 1928 — ne par extrem de interesante prin calităţile lor literare (de altfel multe din ele au fost publicate în reviste, ca texte beletristice). Iată cîteva titluri: *Copiii* (filmul s-a intitulat *Cei trei*), *Elefantul şi chibritul*, o nouă variantă a filmului *Încătuşată în film*, *Dragostea lui Şkafoliub* (comedie), *Dekabriuhov şi Oktiabriuhov*, *Cum mai trăieşti*, *Istoria unui revolver*, *Tovarăşul Kapito* sau *Jos cu grăsimea* (o serie de motive reluate în piesa „Baia"), *Uită-ţi şemineul* (nerealizat, dar transformat în piesa de teatru „Ploşniţa") şi altele, realizate parţial sau în colaborare (*Inginerul d'Arci*, *Evreii pe pămînt* etc.).

Maiakovski a posedat o înaltă cultură cinematografică pentru timpul său. Ce filme îi plăceau? El frecventa cu mult interes sălile de proiecţie, dar mai ales nu-i scăpau cronicile despre care opinia că „trebuie să înarmeze realitatea cu lucruri şi fapte, să fie organizate şi să organizeze singure, asemenea ziarului". Aprecia filmele revoluţionare de felul *Crucişătorului Potemkin*. Dintre filmele văzute peste hotare el menţiona adesea *Pariziana* şi *Goana după aur* de Chaplin, pentru care a intenţionat chiar să scrie un scenariu.

Sensul activităţii sale în domeniul cinematografiei l-a subliniat însuşi poetul într-o cuvîntare din 1927, care se încheia astfel:

„Se spune că Maiakovski, vedeţi dv., este poet, deci el trebuie să-şi vadă de treburile sale, să stea în banca sa poetică... Parcă puţin îmi pasă mie de faptul că sînt poet. Eu nu sînt poet, ci, mai înainte de toate, unul din aceia care şi-a pus pana în slujba realităţii şi a promotorului ei: partidul. Vreau să fac din cuvîntul meu un purtător al ideilor noi. Dacă am ajuns la înţelegerea faptului că cinematograful deserveşte milioane de oameni, atunci eu vreau să-mi pun capacităţile poetice în slujba cinematografiei, deoarece meseria de scenarist este de aceeaşi esenţă cu aceea de poet".

D. COPILIN



MAIAKOVSKI ÎN PERIOADA 1926—1928 DE CARE SE LEAGĂ CEA MAI FRUCTUOASĂ COLABORARE A SA CU FILMUL.



MAIAKOVSKI INTERPRET DE FILM! PRIMUL (PROBABIL) DINTRE POEŢII LUMII CARE A APĂRUT PE ECRAN CA ACTOR (MAI TÎRZIU AVEAU SĂ-L URMEZE BERTHOLD BRECHT ŞI JEAN COCTEAU).

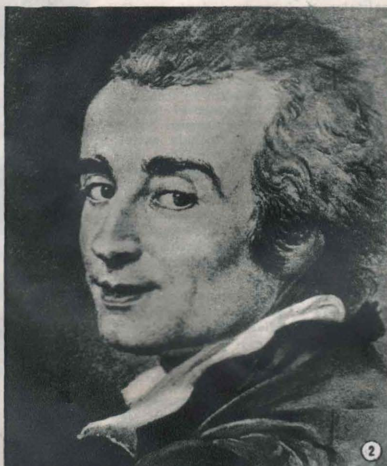
muzeul imaginar...

„Unifrance" și „Cinemonde" au strîns piesele acestui neobișnuit muzeu. Imagini fotografice ale unor celebre stele de cinema au fost alăturate unor tablouri și sculpturi nu mai puțin celebre cărora le seamănă izbitor.



1. S-AR PĂREA CĂ INVINCIBILUL EROU AL FILMELOR DE „CAPĂ ȘI SPADĂ", JEAN MARAIS, A SERVIT DREPT MODEL ARTISTULUI ANONIM CARE A SCULPTAT ACEST REGE GOTIC PE FRONTONUL CATEDRALEI DIN REIMS.





2. ȘI TOTUȘI AȘA E: CHARLES AZNAVOUR ÎNTR-O PÎNZĂ DE... FRAGONNARD!

3. DANIELLE DARRIEUX ÎN FILMUL FALSA AMANTĂ ȘI MAGDALENA IMAGINATĂ DE PICTORUL RIBERA.













8. ÎN PRIMA IMAGINE CLEO... (DE LA 5 LA 7) INTERPRETATĂ ÎN FILMUL LUI AGNES VARDA DE CORINNE MARCHAND, IAR ÎN A DOUA O TORCĂTOARE PICTATĂ ÎN SECOLUL XVI DE CĂTRE MAERTEN VAN HEEMSKERCK.







4. BOURVIL ŞI UN DESEN APARŢINÎND ŞCOLII CLOUET. NUMAI PĂLĂRIA E ALTA...

5. ASEMĂNAREA E CU TOTUL NEVEROSIMILĂ! O STATUIE EGIPTEANĂ DINAINTEA EREI NOASTRE ŞI FERNANDEL. CARE O FI ACTORUL ŞI CARE FARAONUL

6. O PÎNZĂ DE LAUTREC DIN CARE SE PARE CA A DESCINS... SIMONE SIGNORET

7. CARTOUCHE ÎN MUZEUL PRADO? UNUL DINTRE CEI DOI BĂRBAŢI E CAROL AL II-LEA AL SPANIEI PICTAT DE UN ELEV AL LUI VELASQUEZ, IAR AL DOILEA — SAU PRIMUL? — E BELMONDO.







■ CINEMA revistă lunară de cultură cinematografică editată de Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă. ■ Redactor-şef: Ioan Grigorescu. Macheta: Vlad Muşatescu ■ Fotografii: P. Iordănescu, N. Dumitrescu. ■ Redacţia şi administraţia: Bucureşti, Bulevardul 6 Martie nr. 65 ■ Abonamentele se fac la toate oficiile poştale din ţară, la factorii poştali şi difuzorii voluntari din întreprinderi şi instituţii. ■ Tiparul executat la Combinatul poligrafic „Casa Scînteii" — Bucureşti ■ Exemplarul 5 lei ■

41.017

cinema
nr. 8
revistă lunară de cultură cinematografică

CRISTEA AVRAM
(Giraldoni din „Darclée", doctorul George Vrancea din „Poveste sentimentală" și inginerul Preda din „Nu vreau să mă-nsor"), pe care îl vom vedea în noul film romînesc „Anotimpurile dragostei"

CITIȚI ÎN ACEST NUMĂR:

La ordinea zilei: SCENARIUL, pagina 8
Marginalii la discuția „CINEMATOGRAF ȘI PROGRES", pagina 12
TELE-CINEMA, O IDILĂ? (corespondență din Paris), pagina 14
COLEA RĂUTU, actor de film, pagina 10
■ Cronică ■ Profil ■ Filme noi ■ Secvențe ■